

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Бердянський державний педагогічний університет

НАУКОВІ ЗАПИСКИ
БЕРДЯНСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО
ПЕДАГОГІЧНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

Серія: Філологічні науки



Випуск XIII

Бердянськ
2017

УДК 81:82–1/9:82.091:821.161.2
ББК 80я43
Н 34

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 № 2 від 10.10.2017)*

**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. XIII. – 242 с.

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

УДК 81:82–1/9:82.091:821.161.2
ББК 80я43

За зміст статей і правильність цитування відповідальність несе автор.

© Бердянський державний педагогічний університет, 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 XIII

**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 № 2 of 10.10.2017)*

**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 XIII. – 242 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

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ЛІНГВІСТИКИ ТА ЛІНГВОДИДАКТИКИ

Артемова А. О. (Минск). К вопросу о дейктивности глагольной категории вида в белорусском языке	9
Денисова А. С. (Бердянськ). Ідеографічна класифікація фразеологізмів на позначення органічних відчуттів людини (голод / ситість) в українській, англійській та французькій мовах	15
Bohdan V. (Berdiansk). Supra-sentence units from the standpoint of the theory of speech acts	21
Рула Н. В. (Бердянськ). Зіставні речення як окремий різновид складносурядних конструкцій в сучасній українській мові	27
Крамар В. Б. (Хмельницький). Актуальне членування речення у перекладі (на матеріалі прози Д. Лессинг)	35
Свищ Н. М. (Ізмаїл). Мова українського весілля як об'єкт етнолінгвістичної та лексикографічної інтерпретації	41
Комочкова О. О. (Хмельницький). Компетентнісний підхід до професійної підготовки фахівців з лінгвістики у Великій Британії	55

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

ПИТАННЯ ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

Урсані Н. М. (Вінниця). Життя школяра у художній рецепції мандрівних дяків у віршах-ораціях XVIII століття	62
Табаква Г. І. (Бердянськ). Реалізація мотиву спадкової хвороби в драмі натуралізму: від Генріка Ібсена до Лесі Українки	68
Школа І. В. (Бердянськ). Імпресіоністичний принцип візуалізації міського простору у творах В. Вульф та І. Вільде	75
Девдюк І. В. (Івано-Франківськ). Модерністський дискурс в англійській літературі перших десятиліть XX століття	82
Спивак И. Э. (Бердянск). Изучение творчества И. Бунина на уроках литературы в 11 классе в школах с русским языком обучения	90
Варданян М. В. (Кривий Ріг). Національна архетипна образність у віршованих казках письменників української діаспори	97
Анісімова Н. П. (Бердянськ). Пародокси Хроносу у поезії Тараса Федюка	103
Яровенко Т. С. (Харків). Творча еволюція Яра Славутича: синтез набутого і власного	112
Філоненко С. О. (Бердянськ). Regency Love: Джейн Остін для iPhone та iPad	119

ФЕНОМЕН КОМІЧНОГО В ЛІТЕРАТУРІ

Сидоренко О. В. (Запоріжжя). Комізм барокової збірки Д. Братковського “Світ, розглянутий по частинах”	125
Звягіна Г. О. (Запоріжжя). Засоби творення комічного у художніх творах Григора Тютюнника	134
Динниченко Т. А. (Київ). Прийоми пародіювання в соці А. Жіда “Підвалини Ватикану”	141
Шабаль К. С. (Запоріжжя). Гротескний політичний бал-маскарад у романі “Мандрівки до Аберфайлю” Романа Іваничука	149
Вірченко Т. І. (Київ). Художні доміанти трагікомедій В. Діброви	156
Федько О. Ю. (Запоріжжя). Народна сміхова стихія у романі Леоніда Горлача “Мамай”	162
Рябченко М. М. (Київ). Елементи комічного в сучасній українській антиутопії	169
Ковтонюк Н. П. (Київ). Функції сміху в дискурсі Революції Гідності	177
Вещикова О. С. (Запоріжжя). “#КонотопЗемляЛегенд” Руслана Горового: стратегії творення комічного	184

ВІДТІНКИ КОМІЧНОГО: САТИРА, ГУМОР, ІРОНІЯ

Скорина Л. В. (Черкаси). Специфіка гоголівського інтертексту в сатиричній прозі Костя Гордієнка 20-х років ХХ ст.	192
Євтушенко С. О. (Київ). Постколоніальна політика в сатиричних романах Марини Гримич	202
Смольницька О. О. (Київ). Відтворення прийомів чорного гумору в українському перекладі: на прикладі вірша Джонатана Свіфта “Death and Daphne”	210
Панько О. І. (Ужгород). Гумор та гротеск у літературі для дітей як складові опису рецепції читача-дитини (на матеріалі казок Р. Дала “Сім’я Дурків” та “Чудодійні ліки Джорджа”)	218
Ляшенко О. А. (Київ). Особливості жіночої іронії/самоіронії у творчості С. Йовенко (гендерно-філософський аспект)	226

РЕЦЕНЗІЇ

Борзенко О. І. (Харків). Невідомі речі з відомих текстів : рецензія на монографію Наталії Городнюк “Res incognita: семіотика речі у східнослов’янському модерністському романі першої половини ХХ століття” (Дніпро, 2017)	233
---	-----

CONTENT

LINGUISTICS

ACTUAL PROBLEMS OF LINGUISTICS AND LINGUADIDACTICS

Artiomova V. (Minsk). To the question of deictic character of verbal category in the Belarusian language	9
Denisova A. (Berdiansk). The ideographic classification of phraseological units denoting organic man's feelings (hunger / saturation) on the material of Ukrainian, English and French languages	15
Bohdan V. (Berdiansk). Supra-sentence units from the standpoint of the theory of speech acts	21
Rula N. (Berdiansk). Compound sentences as an individual variety of complex constructions in contemporary Ukrainian language	27
Kramar V. (Khmelnyskyi). Theme-rheme structure in translation (on the prose of D. Lessing)	35
Svysch N. (Ishmael). The language of Ukrainian wedding as an object of ethno-linguistic and lexicographic interpretation	41
Komochkova O. (Khmelnyskyi). Competency-based approach to professional training of linguists in Great Britain	55

LITERARY CRITICISM

PROBLEMS OF HISTORY AND THEORY OF LITERATURE

Ursani N. (Vinnytsa). The life of a schoolboy in the artistic reception of wandering deacons in verses of the 18th century	62
Tabakova G. (Berdiansk). Realization of the hereditary disease motif in the drama of naturalism: from Henrik Ibsen to Lesya Ukrainka	68
Shkola I. (Berdiansk). Impressionist principle of visualization of urban space in the works of W. Wolf and I. Wilde	75
Devdiuk I. (Ivano-Frankivsk). Modernist discourse in the English literature of the first decades of the twentieth century	82
Spivak I. (Berdiansk). The study of Bunin's works at literature lessons in the 11 th form at schools with Rissian language	90
Vardanian M. (Krivyi Rig). National archetype imagery in verse fairy tale texts of the Ukrainian Diaspora writers	97
Anisimova N. (Berdiansk). Artistic models of Chronos in the poetry of Taras Fedyuk	103
Yarovenko T. (Kharkiv). Creative evolution of Yar Slavutich: synthesis of new and own	112
Filonenko S. (Berdiansk). Regency Love: Jane Austen for iPhone and iPad	119

THE PHENOMENON OF COMIC IN LITERATURE

Sydorenko O. (Zaporizhzhia). Comic component of baroque collection “The world considered in pieces” by D. Bratkovskiy	125
Zviagina G. (Zaporizhzhia). The means of creation of comic in the works of Grigor Tyutyunnik	134
Dynnychenko T. (Kiev). The techniques of the parody in the Andre Gide’s <i>sotie</i> “The Vatican Cellars”	141
Shabal K. (Zaporizhzhia). Grotesque political bal-masquerade in the novel “Mandrivky do Aberfaylyu” (“Travels to Aberfail”) by Roman Ivanichuk	149
Virchenko T. (Kiev). Literature dominants of V. Dibrova’s tragicomedy	156
Fedko O. (Zaporizhzhia). National laughing culture in L. Horlach’s novel “Mamai”	162
Ryabchenko M. (Kiev). Comic elements in the contemporary Ukrainian dystopia	169
Kovtonyuk. N. (Kiev). Functions of laughter in the discourse of revolution of dignity	177
Veshchykova O. (Zaporizhzhia). “#KonotopIsTheLandOfTheLegends” by Ruslan Horovy: the strategies of comic creating	184

NUANCES OF COMICAL: SATIRE, HUMOR, IRONY

Skoryna L. (Cherkasy). Specifics of Hohol's intertext in the satirical prose of Kost Hordienko in 1920-s	192
Yevtushenko S. (Kiev). Post-colonial politics in satirical novels of Marina Grymich	202
Smolnytska O. (Kiev). The reflecting of black humour approaches in the Ukrainian translation: by example of the poem by Jonathan Swift “Death and Daphne”	210
Panko O. (Uzhhorod). Humour and grotesque in children's literature as components of children's reception description (based on the works by R. Dahl “The Twits” and “George's Marvelous Medicine”)	218
Liashenko O. (Kiev). Peculiarities of women irony/self-irony in S. Iovenko’s lyrics (gender-philosophical aspect)	226

REVIEWS

Borzenko O. (Kharkiv). The unknown things from famous texts : the review on monography by Natalia Horodniuk “Res incognita: semiotics of thing in East Slavic modern novel of the first half of the XX century” (Dnipro, 2017)	233
---	-----

МОВОЗНАВСТВО

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ЛІНГВІСТИКИ ТА ЛІНГВОДИДАКТИКИ

УДК 811.161.3

Артемова О. А.,

кандидат филологических наук,
Минский государственный лингвистический университет
artimosha2008@rambler.ru

К ВОПРОСУ О ДЕЙКТИЧНОСТИ ГЛАГОЛЬНОЙ КАТЕГОРИИ ВИДА В БЕЛОРУССКОМ ЯЗЫКЕ

Аннотация

Статья посвящена анализу глагольного вида как дейктической категории, которая зависит от особенностей восприятия субъектом перцепции окружающей действительности, определяющих соотношение темпорально-пространственных локализаций действия, говорящего и наблюдателя. Выявлено, что совершенный вид с констатирующе-результативной семантикой характеризуется дивергенцией этих локализаций и представляет обозначаемое глаголом действие как актуальное, свершившееся событие. Несовершенному виду с семантикой длительности свойственна конвергенция темпорально-пространственных систем ситуации, ее наблюдения и процесса говорения.

Ключевые слова: дейксис, вид, пространственно-темпоральная локализация, наблюдатель, говорящий, перспектива.

Summary

The article analyses the verbal aspect in the Belarusian language as a deictic category which depends on the observer's perceptual peculiarities and the correlation of the temporal-spatial localizations of the situation, the speaker and the observer. It is revealed that the perfect aspect with its assertive and resultive semantics is characterized by the divergence of the spatial-temporal localizations of the action, the observer and the process of speaking. The imperfective aspect with continuous semantics is characterized by the convergence of the spatial-temporal systems of the subject of perception, the situation expressed by the verb and the process of speaking.

Key words: deixis, aspect, spatio-temporal localization, observer, speaker, perspective.

Сегодня научный интерес к проблематике дейксиса как системе прагматических знаков личной (персональный дейксис), пространственной (пространственный дейксис) и временной (темпоральный дейксис) ориентации значительно возрос в связи с актуальностью исследований, посвященных коммуникативному аспекту языка. Традиционно языковыми средствами выражения темпорального дейксиса считаются наречия и глагольная категория времени, тесно связанная с категорией вида, обозначающей характер протекания действия во времени, свойственной не только предикату, но и высказыванию в целом [24].

Ранее исследователи отрицали дейктический характер вида по причине характеристики им действия или состояния безотносительно к акту коммуникации [23; 25]. Это ставшая уже традиционной точка зрения была подвергнута пересмотру в современных исследованиях, где все чаще высказывается предположение о дейктичности этой категории [1; 4; 9; 19], поскольку вид связан с внутренней “темпоральной структурой действия” и ее интерпретацией говорящим [1, 12; 12, 500].

Обязательность присутствия наблюдателя с его способностью зрительно воспринимать окружающую действительность как неотъемлемый интегральный признак глагольной категории вида отражен в этимологии самих терминов *вид* (греч. *eidos* “вид, фигура, то, что видимо”, лат. *videre* “видеть” [20]) и *аспект* (лат. *aspectus* “взгляд, взор; зрение”, *aspicere* “созерцать, наблюдать” и протоиндоевропейского корня **spek –* “наблюдать, замечать” [8]). Рассмотрим категорию вида в белорусском языке с позиции наблюдателя, говорящего и выраженного глаголом действия или ситуации.

В системе современного белорусского глагола выделяется две видовые формы: совершенный (СВ) и несовершенный (НСВ). Основным значением совершенного вида или перфекта является ограниченность действия [13, 82], его точечность, достижение цели и сохранение результата действия [4, 47]. Однако на наш взгляд, эти выделяемые исследователями категориальные признаки не содержат указания на дейктическую природу вида, поскольку характер протекания действия не всегда можно рассматривать как содержание этой грамматической категории в силу того, что в разных языках вид может определяться непосредственно контекстом [17, 14]. Мы придерживаемся точки зрения исследователя Н. Луценко, который полагает, что “в перфектной форме актуализируется представление о субъекте как наблюдателе и как бы отодвигается на второй план представление о нем как деятеле. С этим связана дифференциация временных планов *действия* (оставленное позади, прошедшее) и *восприятия*, наблюдения его результатов (настоящее)” [11, 48]. Именно подход к виду с учетом позиции наблюдателя позволяет интерпретировать целостность восприятия действия, обозначенного перфектом. Данный подход к глагольному виду перекликается с идеями исследователя М. Джуса о “точке зрения говорящего” и “взгляда со стороны” [26, 129], Е. Падучевой о “моменте наблюдения” [16], Х. Мелига о “внешнем” и “внутреннем дейксисе”, соотносящихся в русском языке с совершенным и несовершенным видом [15].

Доказательство необходимости учета наблюдателя при выборе СВ и НСВ можно найти в семантике белорусской приставки *у-* в словах типа *уцячы*, *убыць*, *убегчы*, используемой для образования глаголов совершенного вида [18], при ее сопоставлении с генетически

родственной латинской приставкой *au-* в глаголах *aufero* “у-ношу”, *aufugio* “у-бегаю” [2] с семантикой исчезновения субъекта или объекта действия из перцептивного поля наблюдателя, ведущее, по мнению А. Бондарко, к прекращению самого действия [3, 99]. Эта особенность значения приставки *у-* явилось основой для ее превращения в словообразовательное средство выражения совершенного вида глаголов типа *укусиць, упісаць, уклеіць*, в семантике которых указание на исчезновение субъекта действия из поля зрения наблюдателя отсутствует.

Зависимость видовой семантики от перцептивных возможностей наблюдателя особенно ярко проявляется у фазовых глаголов со значением начала или конца типа *пачаць, пачынаць, працягваць, кінуць, перастаць*, которые, фиксируя границы действия или его отсутствия и представляя наиболее отчетливо воспринимаемые перцептивные области деятельной структуры мира, репрезентируют связь восприятия с фазовостью как основания для построения регулярных соотношений между категорией вида и дейксиса относительно дейктического центра *я-здесь-сейчас*.

Семантика несовершенного вида обычно содержит указание на продолжительное, линейное действие, характеризуемое совпадением пространственно-временной локализации действия с местом и временем наблюдения и говорения, выполняющих в коммуникативном акте роль дейктического центра. Эта особенность семантики НВ особенно проявляется при описании географического пространства, когда актуальными оказываются не временные, а пространственные координаты субъекта перцепции относительно предмета дескрипции. Так, глаголы совершенного вида показывают, что наблюдатель находится в точке, располагающейся вне описываемого им пространства, что приводит к элиминации наблюдателя из отображаемой им действительности: *З паўночнага ад вёскі берага пралягла аб'яздная дарога, хоць нядаўна тут было балота* [7]. Такое описание близко картине, выполненной в прямой линейной перспективе, когда художник отделяет себя от внешнего мира, занимает позицию наблюдателя и описывает то, что может охватить своим мысленным взором. Глаголы несовершенного вида, наоборот, представляют действительность в панорамной перспективе (от греч. *pan-* “все” и *horan* “видеть”) [27] как изображение всего того, что наблюдатель видит вокруг себя, находясь внутри описываемого им пространства с определенными границами: *Вада клінам уразалася ў лагчынку між двума ўзгоркамі* (Я. Брыль. Палескія рабінзоны) [5]: *Нарэшце падышлі да таго месца, дзе паралельна з абозам пралягала чыгунка* (М. Машара) [14]. Формы категории вида, создавая общую целостную перспективу посредством соединения прямого и панорамного ракурсов, в сочетании с

грамматической категорией времени проявляют различную степень темпорально-пространственной дистанцированности описываемого действия или события от наблюдателя или говорящего, что определяет неодинаковую степень их дейктивности. Так, НСВ настоящего времени, осуществляя указание на действие, имеющее место здесь и сейчас (ситуативный дейксис) и выступая точкой отсчета в речевой коммуникации, характеризуется самым высоким уровнем дейктивности: *“Наваті не верыцца, што я тут зноў, бачу цябе”*, – *шчыра прызнаўся Георгій* (В. Чаропка. Перамога ценю) [НКРЯ]. СВ прошедшего времени, демонстрирующий прямую связь с дейксисом через форму НСВ настоящего времени, характеризуется меньшим уровнем дейктивности по сравнению с настоящим актуальным: *Ступіўшы з-за калёны – слупа яшчэ некалькі крокаў, я ўбачыў купку людзей, што тоўпіліся перад адкрытымі трунамі; за імі з малітоўнікам у руках стаяў святар* (В. Быкаў. Пакахай мяне, салдацік) [НКРЯ]. НСВ прошедшего времени, обнаруживая косвенную связь с дейксисом через форму СВ прошедшего времени, характеризуется наименьшей степенью дейктивности: *Я бачыў цябе ўчора, і ты спадабалася мне* (В. Чаропка. Адрачэнне ад цемры) [НКРЯ].

В некоторых случаях, как показал анализ фактического материала, форма несовершенного вида прошедшего времени может быть очень близкой по значению соответствующей форме совершенного вида с семантикой результата, однако в отличие от СВ, НСВ представляет обозначаемое действие без указания на его осуществление, актуальный переход к новому состоянию или смену событий: 1) – *Я чытаў вашу аповесць* (І. Шамякін. Сэрца на далоні) [НКРЯ]; 2) *Я прачытаў усе кнігі, што былі напісаны ад стварэння свету. І, мне здавалася, я знайду ісціну. А яна, як жар-птушка, выпырхнула з рук. Мудрасць толькі гарачым крылом дакранулася да маёй галавы* (В. Чаропка. На кругі свая) [НКРЯ].

Следует отметить, что ориентация действия относительно наблюдателя или говорящего как интегральный признак семантики вида оказывает влияние на коммуникативно-прагматические функции этой категории. Так, в побудительном типе высказываний – директивах – употребление видовой формы определяется степенью результативности действия, выраженного глаголом в повелительном наклонении. Директив с глаголом совершенного вида “является в общем менее произвольным, следовательно, менее властным и более вежливым, чем повелительное наклонение несовершенного вида”, и, по наблюдениям А. Шахматова, в сочетании с отрицанием может иметь значение предостережения [21, 474], представляющим событие скорее как результат, а не само действие как таковое: – *Асцярожна, не паслізнися, – сказала я наўздагон* (М. Ларын. Прышлы) [10]. Вместе с тем в приказах или военных командах, где от

адресата ожидается машинальное, бездумное выполнение точных действий без концентрации внимания на результате, обычно употребляется форма несовершенного вида: *Апантаны ад небяспекі і лютасці, я піхаю Задарожнага ботам у бок, крычу: “Зараджай!”* (В. Быкаў. Трэцяя ракета) [6]. В перформативных высказываниях глаголы НСВ настоящего времени, выступая дейктическим центром *я-здесь-сейчас*, являются прямыми экспликаторами иллокутивных функций высказываний этого типа: *Як бацька, я прашу цябе, каб ты была асцярожнай, каб ніхто...* (І. Шамякін. Глыбокая плынь) [НКРЯ].

Таким образом, глагольный вид является дейктической категорией, которая зависит от особенностей восприятия субъектом перцепции окружающей действительности, определяющих характер соотношения темпорально-пространственных локализаций ситуации, говорящего или наблюдателя. Совершенный вид с констатирующе-результативной семантикой характеризуется дивергенцией этих локализаций и представляет обозначаемое глаголом действие как актуальное, свершившееся событие. Несовершенному виду с процессуальной семантикой свойственна конвергенция пространственно-темпоральных систем наблюдателя, говорящего и ситуации, выражаемой глаголом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Апресян Ю. Д. Дейксис в лексике и грамматике и наивная модель мира / Ю. Д. Апресян // Семиотика и информатика : сб. науч. ст. / Всесоюз. ин-т науч. и техн. информ. ; редкол. : А. И. Михайлов [и др.]. – М., 1986. – Вып. 28. – С. 5–33.
2. Большой латинско-русский словарь [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http://linguaeterna.com/Vocabularium videre](http://linguaeterna.com/Vocabularium%20videre).
3. Бондарко А. В. Грамматическая категория и контекст / А. В. Бондарко. – Л. : Наука, 1971. – 115 с.
4. Бондарко А. В. Теория функциональной грамматики: Введение. Аспектуальность. Временная локализованность / А. В. Бондарко. – Ленинград : Наука, 1987. – 348 с.
5. Брыль Я. Палескія рабінзоны [Электронный ресурс] / Я. Брыль. – Режим доступа : http://knih.com/Маўр_Янка/Палескія_рабінзоны.
6. Быкаў В. Трэцяя ракета [Электронный ресурс] / В. Быкаў. – Режим доступа : knih.com/Быкаў_Васіль/..._rakieta_insy.html.
7. Гістарычная брама [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.brama.brestregion.com/num15-16/artic06.shtml>.
8. Индоевропейский этимологический словарь [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.proto-indoeuropean.ru/pie-s/index.html>.
9. Кравченко А. В. Вопросы теории указательности: эгоцентричность, дейктичность, индексальность / А. В. Кравченко. – Иркутск : Изд-во Иркут. ун-та, 1992. – 210 с.
10. Ларын М. Прышлы [Электронный ресурс] / М. Ларын. – Режим доступа : <http://www.rulit.me/Книги/...-na-beloruskom-yazyke...>
11. Луценко Н. А. Взаимоотношение значений настоящего и будущего форм перфективного презенса в русском и других славянских языках / Н. А. Луценко // Филологические науки. – 1989. – № 4. – С. 45–51.
12. Маслов С. Ю. Вид глагольный / Избранные труды (аспектология, общее языкознание) / С. Ю. Маслов. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – С. 500–503.

13. Мацкевіч Ю. Ф. Марфалогія дзеялова ў беларускай мове / Ю. Ф. Мацкевіч. – Мн. : Выд-ца Акадэміі наук БССР, 1959. – 292 с.
14. Машара М. [Электронный ресурс] / М. Машара. – Режим доступа : <http://www.slounik.org/153506.html>.
15. Мелиг Х. Р. Семантика предложения и семантика вида в русском языке (к классификации глаголов Зино Вендлера) / Х. Р. Мелиг // Новое в зарубежной лингвистике. – М. : Прогресс, 1985. – Вып. 15. – С. 227–249.
16. Падучева Е. В. Семантика вида и точка отсчета (В поисках инварианта видового значения) / Е. В. Падучева // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1986. – Т. 45. – № 5. – С. 413–424.
17. Серебренников Б. А. Роль человеческого фактора в языке: Язык и мышление / Б. А. Серебренников. – М. : Наука, 1988. – 242 с.
18. Тлумачальны слоўнік беларускай мовы [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.skarnik.by/tsbm/85055_
19. Успенский Б. А. Вид и дейксис [Электронный ресурс] / Б. А. Успенский. – Режим доступа : http://academia.edu/6765834/Вид_и_дейксис. (Дата доступа: 15.05.2017).
20. Шанский Н. М. Этимологический онлайн-словарь русского языка [Электронный ресурс] / Н. М. Шанский. – Режим доступа : <https://shansky.lexicography.online/%D0%B2/%D0%B2%D0%B8%D0%B4>.
21. Шахматов А. А. Очерк современного русского литературного языка / А. А. Шахматов. – М. : Учпедгиз, 1941. – 288 с.
22. Энцыкляпедыя электронная [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.slounik.org/153506.html>
23. Якобсон Р. О. Шифтеры, глагольные категории и русский глагол / Р. О. Якобсон // Принципы типологического анализа языков различного строя. – М. : Наука, 1972. – С. 95–113.
24. Comrie B. Aspect / B. Comrie. – Cambridge : Cambridge Univ. Press, 1976. – 142 p.
25. Comrie B. Tense / B. Comrie. – Cambridge : Cambridge University Press, 1986. – 139 p.
26. Joos M. The English verb: Form and meaning / M. Joos. – Madison & Milwaukee : The Univ. of Wisconsin Press, 1964. – 251 p.
27. Online Etymological Dictionary [Electronic resource]. – Mode of access : <http://www.etymonline.com/index.php>.

ИСТОЧНИКИ ПРИМЕРОВ С ПРИНЯТЫМИ СОКРАЩЕНИЯМИ

НКРЯ Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http:// www.ruscorpora.ru](http://www.ruscorpora.ru).

Стаття надійшла до редакції 15 серпня 2017 року

УДК 81'373.72:159.93

Денисова А. С.,

аспірантка,

Бердянський державний педагогічний університет

denisova1108@gmail.com

ІДЕОГРАФІЧНА КЛАСИФІКАЦІЯ ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ НА ПОЗНАЧЕННЯ ОРГАНІЧНИХ ВІДЧУТТІВ ЛЮДИНИ (ГОЛОД / СИТІСТЬ) В УКРАЇНСЬКІЙ, АНГЛІЙСЬКІЙ ТА ФРАНЦУЗЬКІЙ МОВАХ

Анотація

У статті висвітлено основні підходи науковців до вивчення ідеографічного аспекту у фразеології; описано фразеологічні одиниці на позначення відчуття голоду/ситості в українській, англійській та французькій мовах; з'ясовано, якими варіантно-синонімічними рядами репрезентовані семантичні групи "голод/ситість"; виявлено універсальні та специфічні риси досліджуваних фразем на матеріалі неспоріднених мов.

Ключові слова: фразеологізм, органічні відчуття людини, ідеографічна класифікація, семантична група "голод/ситість", варіантно-синонімічні ряди.

Summary

In the article there have been considered the main approaches to study of ideographic aspect in phraseology; there have been described phraseological units denoting sense of hunger / fatigue in Ukrainian, English and French; the universal and specific features of the analyzed phrases on the material of unrelated languages have been determined.

Key words: phraseology, human organic feelings, ideographic classification, semantic group "hunger / saturation", variant-synonymous series.

Постановка проблеми. Проблема дослідження та опису фразеологізмів із певними компонентами на сьогодні залишається актуальною. Вибір об'єкта нашої розвідки є не випадковим, оскільки вивчення фразеологізмів антропоцентричної спрямованості й досі привертає увагу науковців. Антропоцентризм характеризується тим, що наукові об'єкти досліджуються, насамперед, за їх значенням для людини, за їх призначенням у її життєдіяльності, за їх функціями для розвитку людської особистості та її вдосконалення [2]. Антропоцентричний принцип в лінгвістиці знаходить своє вираження через фразеологічний фонд, який є джерелом виразності, образності, емоційності й оцінності. Під антропоцентризмом розуміємо спрямованість фразеологічних одиниць на позначення світу людини, людини в мові, а фразеологічне значення – це інтерпретація світу людиною [9].

Фразеологізми на позначення відчуттів людини становлять вагому частку у фразеології досліджуваних мов. Це пов'язано з тим, що вони позначають явища дійсності, де в центрі уваги завжди людина; вони дають змогу повніше, яскравіше передати інформацію, яку людина сприймає зовнішніми рецепторами про навколишній світ і відобразити своє відношення до нього.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Посилення інтересу науковців до системного вивчення фразеології ставить перед дослідниками проблему ідеографічного опису фразеологічного складу мови. За останні роки написано ряд праць, у яких досліджуються ідеографічні групи фразеологічних одиниць на матеріалі різних мов, з'ясовуються деякі теоретичні проблеми фразеологічної ідеографії (Н. Грозан, А. Емірова, О. Каракуця, Ю. Лебеденко, І. Патен, Ю. Прадід, В. Ужченко та ін.). Виходячи з цього, зазначаємо, що сконцентрована спрямованість фразеології на певні явища і процеси дійсності значною мірою зумовлює утворення семантичних або фразеологічних полів.

Метою нашого дослідження є комплексний ідеографічний опис фразеологізмів на позначення органічних відчуттів людини в українській, англійській та французькій мовах, а саме на позначення відчуття голоду/ситості.

На поч. ХХІ ст. ідеографічні класифікації функціонують у межах концептуальних картин світу, оскільки ідеографічний опис відображає цілісний, глобальний образ світу, що формується внаслідок синтезу результатів пізнавальних та оцінних процесів [1, 176]. Предметом вивчення фразеологічної ідеографії є фразеологічна картина світу – образна система стійких мовних одиниць, що формується під впливом різних суб'єктивних і об'єктивних факторів, цінностей, правил та уявлень, які відображають національно-культурну специфіку світорозуміння нації, та представлена у фразеологічних одиницях [5, 164]. А. Емірова визначає фразеологічну ідеографію як таку ділянку сучасного мовознавства, де перетинаються ідеографія, фразеологія та фразеографія [11, 25].

Напрацювання в галузі ідеографічного дослідження матеріалу дає змогу виробити класифікаційні схеми, покладені в основу ієрархічного групування. Так, Ю. Прадід пропонує таку ієрархічну структуру ідеографічної класифікації фразеологізмів: синонімічний ряд → семантична група → семантичне поле → тематична група → тематичне поле → ідеографічна група → ідеографічне поле → архіполе [6, 40]. В. Ужченко, дослідник східноукраїнської фразеології, характеризуючи сталі вирази, вважає фразеотематичну групу (ФТГ) найвищою ідеографічною ланкою. Далі фразеотематичні поля (ФТП) складаються з фразеосемантичних полів (ФСП), у межах яких виокремлюються варіантно-синонімічні групи (ВСГ), які представлені фразеосемантичними рядами (ФСР), тобто синонімічними і варіантними рядами [10, 115]. Ю. Лебеденко, досліджуючи фразеологізми з компонентом “хата”, виробила власну ідеографічну класифікацію: варіантно-синонімічна група → фразеосемантична мікрогрупа → фразеосемантичний ряд → фразеосемантична підгрупа → семантичний блок → фразеосемантична група → фразеосемантичне поле →

тематична група → тематичне поле → ідеографічна група → ідеографічне поле → архіполе [3, 53]. Ураховуючи досвід лінгвістів, робочою у нашому дослідженні буде схема, запропонована Ю. Прадідом. Відмінність полягає в тому, що замість синонімічного ряду, ми будемо розглядати варіантно-синонімічний ряд, оскільки частотність фразеологічних трансформацій у нашому дисертаційному дослідженні дуже чисельна. Робоча схема має такий вигляд: варіантно-синонімічний ряд → семантична група → тематична група → ідеографічна група → ідеографічне поле.

До тематичної групи “Інтероцептивні (органічні) відчуття”, що означають стан внутрішнього середовища організму, відносяться відчуття голоду, ситості, спраги, нудоти, втоми, холоду, болю, а також запаморочення та оніміння. Оскільки межі наукової розвідки не дозволяють проаналізувати фразеологізми на позначення органічних відчуттів в повному обсязі, предметом нашого дослідження є фразеологізми на позначення відчуття голоду/ситості. Розглянемо детальніше, як ці стійкі сполуки використовуються в українській, англійській та французькій мовах.

Семантична група “відчуття голоду” з інтегральною семою “голод”, що передає процес “гострого відчуття потреби в їжі, сильного бажання їсти” [7, 113] є однією з найпоширеніших у нашому дослідженні. Найуживанішим компонентом, із яким асоціюється відчуття голоду в людини є зоосемізми. Для української мови притаманним є порівняння відчуття голоду з такими тваринами, як “собака”, “вовк” та зрідка “кіт”, наприклад: *Так виголодався, як собака, З голоду й собаку з’їси, Обмок – як вовк, обкис – як лис, голоден – як собака!, Голодний, як цуцик, Охляв, як щеня у дощ, вовк кишки догризає, вовчий апетит, По животу мов коти лазять.* Зафіксовано прислів’я, де будівельним матеріалом є сема “риба” (*Риба – не хліб: ситий не будеш*).

В англійському мовному середовищі найчастіше відчуття голоду асоціюється з такою твариною як “вовк” – *as hungry as a wolf* (досл. голодний як вовк). Проте, існують й інші представники фауни, образи яких покладені в основу фразеологізмів на позначення відчуття голоду. Так, зустрічаються стійкі сполуки, які асоціюються з такими поняттями, як “яструб” (*(as) hungry as a hawk* (досл. голодний, як яструб), “ведмідь” (*(as) hungry as a bear* (досл. голодний, як ведмідь), “миша” (*(as) hungry as a church mouse* (досл. голодний, як церковна миша).

У французькій фразеологічній картині світу найчастіше відчуття голоду асоціюється з вовком (*affamé comme un loup* (досл. голодний як вовк), *un appétit de loup* (досл. вовчий апетит). Серед фразеологічного корпусу французької мови нами виокремлене прислів’я, у якому голод асоціюється з поняттям “оселедець”, наприклад: *vivre d'un hareng* (досл. жити на одних оселедцях).

Окрім цього, семантична група “відчуття голоду” репрезентована прислів'ями, які поширені в неспоріднених мовах, але співвідносять його не з твариною, а з людиною, наприклад: **фр.** *affamé comme un chasseur* (досл. голодний як мисливець), *avoir un appétit d'ogre* (досл. мати апетит людожера) та **англ.** *(as) hunger as a hunter* (досл. голодний як мисливець). Еквівалентами таких прислів'їв в українській мові є асоціація з представником тваринного світу, найчастіше вовком.

Процес пізнання людиною навколишньої дійсності починається з відчуттів, які виникають через органи чуття. Разом з тим різноманітні дії, починаючи з найпростіших, виконуються людиною за допомогою органів тіла. Використання соматизмів є важливим матеріалом для будівництва фразеологічних одиниць у будь-якій мові. О. Назаров відмічає, що частотність соматизмів у складі фразеологічних одиниць залежить від міри необхідності органів у трудовому процесі і від усвідомлення людиною необхідності органів для свого життя: чим вищою є необхідність (і міра її усвідомлення), тим вищою є можливість соматизму утворювати фразеологізми [4, 31]. Такі фразеологічні одиниці є дуже поширеними. Універсальним для всіх досліджуваних мов є соматизм “живіт / шлунок”: **укр.** *(На порожній шлунок і душа смутиться, Їсти, аж живіт до спини притягло, Голодний живіт і камінь змеле, живіт присох до спини (до хребта), підвело живота (живота); англ.* *(have a hole in one's stomach, to* (досл. мати отвір у шлунку), *have a hole in one's tummy, to* (досл. мати отвір у своєму животі); **фр.** *(avoir l'estomac creux* (досл. мати порожній шлунок), *avoir l'estomac dans les talons* (досл. мати шлунок у п'ятках), *dans le creux de l'estomac* (досл. в порожнині шлунка), *n'avoir rien dans le fusil* (досл. нічого не мати у шлунку), *ouvrir l'estomac* (досл. відкрити шлунок) та “рот”: **укр.** *(І ріски в роті не було!, Коли мається роток, то буде і хліба шматок, Прийшласть ложка до рота, та їсти чортма чого!); англ.* *(hand-to-mouth existence* (досл. руки в роті для існування) та **фр.** *(crever la gueule ouverte* (досл. померти з відкритим ротом).

В українському мовному середовищі відчуття голоду співвідноситься з такими частинами тіла, як “око” *(Нема й ока запорошить, Очі не сплять – їсти хочать, Голодне око не засне глибоко, Нічим і ока запорошити)*, “печінка” *(тягне за живіт (за печінки, за печінку)*, “зуб” *(Зуби на полицю (голодувати), Всім зубам треба їсти, покласти зуби на полицю, класти зуби на мисник)*; “пальці” *(Їсти – хоч свої пальці гризти)*, “шкіра” *(Їсти, аж шкура болить)*, “кишки” *(кишки грають марш)*.

Основним компонентом **французьких** фразем є такі частини людського тіла: “зуб” *(avoir la faim aux dents* (досл. мати голод на зубах), *n'avoir rien à mettre sous sa dent* (*n'avoir rien à mettre sous sa dent [à se mettre sous la dent, sous les molaires] [n'avoir pas de quoi se mettre sous la dent]*) (досл. покласти на зуб), *avoir les dents acérées* (досл. мати гострі зуби), “серце” *(à cœur jeun* (досл. голодування до серця).

З проаналізованого матеріалу виокремлюємо варіантно-синонімічну групу “втамування відчуття голоду”, який репрезентований такими сполуками: **укр.** (*запхнути рот, заморити черв'яка*); **англ.** (*stay one's stomach* (досл. залишити шлунок), *have a bite* (досл. мати укус) та **фр.** (*remplir le bide* (досл. заповнити порожнечу), *se coller dans le fusil arço* (*se coller [ули se mettre] dans le fusil*) (досл. отримати по гвинтівці), *casser la croûte* (досл. переривати кірку), *se refaire le cadaver* (*se refaire [ули se garnir] le cadaver*) (досл. відновити труп).

У **французькій** мові зафіксовано варіантно-синонімічний ряд із семантикою “навмисне голодування” (*aller voir défilier des dragons* (досл. бачити драконів), *faire pénitence* (досл. робити покуту) та *faire diète* (досл. робити дієту).

Із семантичною групою “Голод” вступає в антонімічні відношення семантична група “Ситість”. Під ситістю у науковій літературі розуміють “відсутність відчуття голоду” [8, 206]. Ця група є незначною і представлена фразеологічними одиницями із семантикою “наїдатися”: **укр.** (*об'їсти вуха, як за себе кидати*); **англ.** (*make a feast, to* (досл. зробити бенкет), **фр.** (*faire son jabot* (досл. робити свій урожай), *se remplir le ventre* (досл. заповнити живіт), *manger à son appétit* (досл. їсти з апетитом); та з семою конотативної природи, яка підкреслює жадобу до їжі, переїдання “обжиратися”: **англ.** (*eat one's head off* (досл. з'їсти свою голову), *Gluttony kills more than the sword* (досл. обжерливість вбиває більше, ніж меч), **фр.** (*crever comme un mousquet* (*crever comme un canon de vieux mousquet*) (досл. померти, як мушкет), *manger comme un crevé* (досл. їсти як мертвий), *se faire des boyaux comme des manches de minister* (досл. зробити шланги як у міністра рукава).

Висновки. У фразеологічних фондах досліджуваних мов стійкі сполуки на позначення відчуття голоду / ситості репрезентовані одиницями, які у своєму складі мають переважно зоосемізми та соматизми. Так, в українській мові відчуття голоду має зв'язок з такими тваринами, як *собака, вовк, кіт*; в англійській – *вовк, ведмідь, миша*, орнітонімом *яструб*; у французькій – *вовк*, іхтіонімом *оселедець*. Окрім цього, для англійської та французької мов характерною є паралель відчуття голоду з людиною – *мисливцем*. Стосовно соматизмів, то головну роль у формування фразем на позначення відчуття голоду виконують такі частини людського тіла: *живіт, шлунок, рот*; окрім цього, *око, печінка, кишки, зуб* – в українській мові та *зуб, серце* у французькій мові. Семантична групи “Ситість” репрезентована двома варіантно-синонімічними рядами зі значенням наїдатися, набивати живіт, та обжиратися, що виражає сему конотативної природи, яка означає жадобу до їжі.

Перспективи подальших досліджень полягають у глибшому і детальнішому ідеографічному аналізі фразеологізмів на позначення відчуттів людини в українській, англійській та французькій мовах.

ЛІТЕРАТУРА

1. Краснобаєва-Чорна Ж. Сучасна концептологія: концепт життя в українській фраземіці : монографія / Ж. В. Краснобаєва-Чорна. – Донецьк : ДонНУ, 2009. – 201 с.
2. Кубрякова Е.С. Человеческий фактор в языке : Язык и порождение речи / Е. С. Кубрякова, А. М. Шахнарович, Л. В. Сахарный. – М. : Наука, 1991. – 240 с.
3. Лебеденко Ю. М. Фразеосемантична група з компонентом “Хата” в українській мові: структурно-семантичний та етнокультурний аспекти : дис. на здобуття наук. ступеня к. філол. наук : спец. 10.02.01 – українська мова / Ю. М. Лебеденко. – Х., 2006. – 219 с.
4. Назаров О. Сопоставительный анализ соматических фразеологизмов в русском и туркменском языках : автореф. дисс. канд. ... филол. наук / О. Назаров. – Ашхабад, 1973. – 26 с.
5. Патен І. М. Лінгвокультурологічна специфіка фразем на позначення руху (на матеріалі української, російської, польської та англійської мов) / І. М. Патен // Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / Ред.-упор.: В. Ільницький, А. Душний, І. Зимомря. – Дрогобич : Посвіт, 2015. – Вип. 12. – С. 162-168.
6. Прадід Ю. Ф. Фразеологічна ідеографія (проблематика досліджень) / Ю. Ф. Прадід. – К. : Сімферополь, 1997. – 252 с.
7. Словник української мови: у 11 т. / АН УРСР. Інститут мовознавства ; за ред. І. К. Білодіда. – К. : Наукова думка, 1970-1980. – Т. 2. Г-Ж. – 1973. – 547 с.
8. Словник української мови: у 11 т. / АН УРСР. Інститут мовознавства ; за ред. І. К. Білодіда. – К. : Наукова думка, 1970-1980. – Т. 9. С. – 1973. – 917 с.
9. Тоненчук Т. В. Структурно-семантичний, ідеографічний та функційний аспекти соматичних фразеологізмів у сучасній англійській мові : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня к. філол. наук : спец. 10.02.04 – германські мови / Т. В. Тоненчук. – Чернівці, 2015. – 20 с.
10. Ужченко В. Д. Фразеологія сучасної української мови : навч. посіб. / В. Д. Ужченко, Д. В. Ужченко. – К. : Знання, 2007. – 494 с.
11. Эмирова А. М. К концепции фразеологических идеографических словарей / А. М. Эмирова // Тез. сообщ. школы-семинара “Фразеологические словари и компьютерная фразеология”, 13–17 ноября 1990 г. – Орел, 1990. – С. 25.

Стаття надійшла до редакції 8 жовтня 2017 року

UDC 81'367.335

Bohdan Valerii,
PhD in Philology,
Berdiansk State Teacher Training College,
valeriy.bogdan@gmail.com

SUPRA-SENTENCE UNITS FROM THE STANDPOINT OF THE THEORY OF SPEECH ACTS

Анотація

Вирішення одної з актуальних проблем сучасного мовознавства – виявлення засобів поєднання окремих речень і надречень у крупніші текстові одиниці – було б неповним без аналізу актомовленнєвої природи таких складних надреченнєвих одиниць (НО), як приєднувальні конструкції та парцельовані речення, у формальній організації яких відсутня повна кореляція з їхньою комунікативною організацією. Проаналізована можливість наявності між частинами НО відношень, характерних для сполучених, композитних і комплексних мовленнєвих актів.

Ключові слова: надреченнєва одиниця, приєднувальна конструкція, базове висловлення, приєднана частина, парцельоване речення, парцелят, мовленнєвий акт.

Summary

Resolving one of the topical issues of modern linguistics – the detection of means of joining separate sentences and supra-sentence entities to form larger text units – would not be satisfactory without the analysis of a functional aspect of so frequently used and so easily identifiable supra-sentence units (SSU) as syndetic adjoining constructions and parcelled sentences, in the formal organization of which there is no complete correlation with their communicative structure. The possibility of existence of relations characteristic of composite, compound and complex speech acts between the SSU parts was analysed.

Key words: supra-sentence unit, adjoining construction, base utterance, adjoined part, parcelled sentence, parcellate, speech act.

It has commonly been maintained that a “language in action” has long been of much more interest to scholars than a “language at rest” [16, 9], as any language and its units cannot be properly identified, analysed and, in the long run, described irrespective of their functional nature [4, 70]. Thus, functionalism is recognized as one of the major research fields in the modern linguistic concepts [9, 207; 14, 21].

The functional aspect of a sentence has been studied by many scholars. Nevertheless, the study of one of the topical issues of modern linguistics – the detection of means of joining separate sentences and supra-sentence entities [18] to form larger text units – would not be comprehensive without the analysis of a functional aspect of so frequently used and so easily identifiable composite syntactic units as syndetic adjoining constructions (AC) with adjoining connective words (CW, which are homonymous to coordinating and subordinating conjunctions as means of connection) and parcelled sentences (PS). The functional peculiarities of these text units have received scant attention in the research literature thus far [3; 6; 8], and many problems in this field still remain unsolved.

An AC is understood as a two-component text unit divided by an external punctuation mark (usually by a full stop) into two parts that have a strictly fixed

position – an autosemantic base utterance (BU) is followed by a synsemantic adjoined part (AP). The AP is formalized as a separate sentence that is joined with the BU by a CW that facilitates singling out an AC in a text [1, 6; 6; 12].

A PS has similar components – an autosemantic BU is followed by a synsemantic parcelled part (PP = a parcellate) [11, 7]. The fundamental difference between an AC and PS lies in relations between their components. In an AC its AP joins a BU, while in a PS its PP is separated (parcelled) from a BU but remains strongly connected to it both grammatically and semantically.

As we analyse an AC and a PS as utterances, then while making an assessment of communicative and pragmatic features of these supra-sentence units (SSU = composite syntactic units), it is necessary to examine both the peculiarities of their communicative organization and speech act nature. If the former aspect has already been investigated (though in a few papers [2; 5]), a search of the scientific literature has not revealed the studies of the latter one, which determines the *topicality* of this paper. Thus, the *object* of our research is SSUs and the *subject* – their peculiarities in the light of the theory of speech acts. The analysis of the illocutionary specificity of an SSU components in single (simple) and composite speech acts (SA) is the *purpose* of this research. The material of the research is English language works of fiction, journalistic and scientific publications of the second half of the 20th – beginning of the 21st century.

The notion of an SA occupies a central place in lingual pragmatics, in which it is construed as a minimal unit of speech communication [13]. Since an SA is an intention-specific action aimed at an addressee, then it harmoniously interacts with a particular socio-discursive situation and is characterized within the parameters of intentionality, conventionality, addressee/sender orientation, situation orientation, as well as illocutionary force and perlocutionary effect, and propositional meaning [15, 36–43].

Proceeding from a socio-discursive situation and the parameters specified, the adjoined and parcelled sentences should be considered in four main situations of communication – statement, question, inducement, and promise [10, 82], with which the four most widely used SAs – constative (CONST) quesitive (QUES) directive (DIR), and commissive (COM) – clearly correlate.

In terms of form, both an AC and a PS are based on an invariable model (BU + AP / PP), and in terms of communication, they correlate with single and composite SAs. As far as a formal structure of an SSU is concerned, there is no complete correlation with its communicative structure, although certain parallels can be drawn. As a rule, if an SSU consists of the components modelled on collocations or simple sentences, they usually correlate with single SAs. If an SSU includes parts that correspond to a composite sentence, then their compliance with composite SAs is more typical, however, it is not obligatory. Hence, an SSU can act both as a single and a composite discourse unit.

The selection of the former syntactic units does not pose considerable difficulties. But a considerable body of composite syntactic units is those, the components of which are composite SAs with different combinations of SAs in BUs and APs / PPs. For example:

(1) “The fault is mine: I left her unchaperoned. **BU**”

“**So** you were here alone, Miss Honeychurch?” **AP** (E. M. Forster). – CONST + QUES

(2) “Then one has to look for something very unusual in him. **BU** Since he's done something very unusual?” **AP** (J. Fowles) – DIR + QUES

(3) “Go! **BU** If you wish to.” **AP** (W. King) – DIR relevant under the specified condition [19, 248].

In few studies that have investigated the speech act nature of Germanic parcelled utterances, some linguists (e.g. Pustovar, 2006) perceive their illocutionary specificity in the fact that they can be a form of implementation of both single and composite (compound or complex) speech acts that are implemented within the framework of the four main situations of communication (statement, question, inducement, and promise) and determine the use of appropriate speech units – constative, quesitive, directive, and commissive [11, 15]. Based on Karaban's classification of composite SAs [7, 13], the author provides examples of such SAs: 1) a composite SA, the communicative relations between the illocutions of which are those of specific assistance and addition. At the same time, there is no hierarchical relation between the two illocutions, but they complement each other organically; 2) a compound SA, in which both illocutions have equal importance (coordinate semantic and pragmatic link); 3) a complex SA – with the subordinate semantic and pragmatic link of illocutions (correlation between the main and subordinate illocutions) [11, 15].

This viewpoint on the semantic and pragmatic specificity of PSs is very interesting for our research because ACs and PSs have a lot in common in their formal arrangement: (1) the two-component structure and a fixed position of their parts (an autosemantic BU is the first and is always followed by a synsemantic part (adjoined or parcelled), (2) an intonation break (because of a punctuation mark (., !, or ?) that marks the end of a sentence, (3) a meaningful pause (for the same reason as in (2)), and, as a result of all that, (4) an expressive emphasis on the second (synsemantic) part:

(4) Samantha listened with fascination as they discussed the last few names on the list. **BU** One woman's brother worked at a strip mine. **PP1** One woman's father had been a deep miner. **PP2** One man lost his adult son in a construction accident, but it wasn't related to coal. **PP3** (J. Grisham).

(5) It was of the many skills he wouldn't have acquired had he been a better shot at a sixteen. **BU** If his shaft hadn't missed the deer and pierced

Wolf's shoulder... **AP1** If Cicatrice's band hadn't chosen to lay waste the von Mecklenberg estate... **AP2** If old Baron had employed more men like Vukotish, and less like Schunzel, his then-steward... **AP3** If... **AP4** (J. Yeovil).

While describing an AC / a PS, linguists note that adjoining relationship is dominant between a BU and an AP (it is unidirectional from a BU to an AP), and all the other possible ones can only 'overlap' it. [1, 57; 6; 12].

Given the fact that none of the researchers denies that the first part of an SSU (a BU) is practically fully independent in formal and semantic terms, and it is a BU that provides a base for an adjoined / a parcelled semantically dependent) part, doubts are raised about the possibility of existence of coordinate relations between these components that clearly have different syntactic status.

On balance, from the viewpoint of the theory of speech acts, the relationship between the illocutions of the components of an AC or a PS cannot have an equal status. On the contrary, they are always in a subordinate relationship. Accordingly, only a complex type of an SA can correspond to an SSU.

It should be noted that coordinate relationship can exist between an SSU components. However, this relationship can only exist not between a BU and an adjoined / a parcelled part but among the synsemantic parts themselves if there are several of them in the structure of a PS / an AC as in examples (4) – PP1, PP2, PP3; (5) – AP1, AP2, AP3, AP4, and (6) – AP1, AP2, AP3:

(6) That's why at Bayer, we've made our commitment to health care research a crusade. **BU** Why we have over 2,000 our research scientists worldwide striving for breakthroughs in areas where effective therapies are lacking. **AP1** Why we'll spend a billion dollars this year in a range of areas such as pharmaceuticals, medical imaging, diagnostics and genetic engineering. **AP2** And why through our research and collaborations, we'll work on treatments for medical challenges ranging from the common cold to cancer, Alzheimer's and SADS **AP3** (Forbes).

If the illocution of an AP does not semantically correlate with the illocution of a BU, they often exist in parallel with each other without mutual assisting / strengthening:

(7) A million lives, Pol had said. **BU** And mine. **AP** A million and one. **BU** Because I was going to survive **AP** (A. Hall).

In the example given here, the two ACs are in the close contact position. The parts of the second AC (A million and one. Because I was going to survive) semantically do not correlate with each other – the BU is followed by the non-correlating AP (– a signal of a sudden switch to a different thought).

It is not the case with parcelling because parcellates (due to their nature) always have great semantic coherence and fit each other perfectly. It is a distinctive feature of any PS. The fact of semantic coherence of PS

constituents can be shown by transforming a PS into a usual sentence:

- (8) Flowers! For me! How kind of you! (Headway Pre-Intermediate) – (PS).
→ Flowers for me ... how kind of you!

It should be noted that, in principle, adjoining is widely open to reproducing diffuse pragmatic values, which facilitates the realization of several communicative purposes in one syntactic structure by way of combination of different illocutionary forces that often do not fit into a common semantic content, giving addressants an opportunity to briefly and clearly express their thoughts and clearly emphasizes the belonging of adjoining / parcelling in general and an AC / a PS in particular to expressive syntactic units.

Further research should be undertaken to investigate the peculiarities of the relationship of SAs in the components of ACs and PSs in different functional styles, as well as to carry out the analysis of ACs / PSs and SA from the standpoint of status and role relationship of communicants.

REFERENCES

1. Богдан В. В. Синтактика, семантика, прагматика англomовних приєднувальних конструкцій і складних речень з підрядним зв'язком : монографія / В. В. Богдан. – Донецьк : ЛАНДОН-XXI, 2011. – 263 с.
2. Богдан В. В. Тематично-рематичні кореляції в частинах приєднувальних конструкцій з підрядним приєднувальним зв'язком і складнопідрядних речень / В. В. Богдан // Вісник Харківськ. нац. ун-ту. Серія : "Романо-германська філологія". – 2003. – № 611. – С. 155–159.
3. Голикова Н. Н. Функциональные свойства явления присоединения в немецком языке : дисс. на соискание научн. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 "Германские языки" / Н. Н. Голикова. – Минск, 1986. – 183 с.
4. Денисенко С. Н. Функціоналізм – одна з найважливіших парадигмальних рис лінгвістики ХХ ст. / С. Н. Денисенко // Вісник Харківськ. нац. ун-ту. Серія : "Романо-германська філологія". – 2000. – № 471. – С. 68–76.
5. Дмитренко В. А. Присоединительная конструкция в аспекте коммуникативного членения / В. А. Дмитренко // Вестник Харьков. ун-та. Серія : "Романо-германская филология". – 1995. – Вып. 384. – Т. 1. – С. 26–30.
6. Дмитренко В. А. Структура, семантика и функции союзных форм связи в смысловых миниатюрах в современном английском языке / В. А. Дмитренко // Вісник Харківськ. нац. ун-ту. Серія : "Романо-германська філологія". – 2002. – № 572. – С. 87–93.
7. Карабан В. И. Сложные речевые единицы: прагматика английских асиндетических полипредикативных образований / В. И. Карабан. – К. : Вища школа, 1989. – 131 с.
8. Коцюбовська Г. А. Приєднувальні конструкції: функціонально-текстовий аспект : дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 "Українська мова" / Г. А. Коцюбовська. – Дніпропетровськ, 2002. – 188 с.
9. Кубрякова Е. С. Эволюция лингвистических идей во второй половине ХХ века (опыт парадигматического анализа) / Е. С. Кубрякова // Язык и наука конца 20 века. – М., 1995. – С. 114–238.
10. Приходько А. М. Складносурядне речення в сучасній німецькій мові / А. М. Приходько. – Запоріжжя : ЗДУ, 2002. – 292 с.
11. Пустовар О. В. Номінативний і комунікативний аспекти парцеляції в сучасній німецькій мові : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 "Германські мови" / О. В. Пустовар. – Донецьк, 2006. – 20 с.

12. Ринберг В. Л. Конструкции связного текста в современном русском языке / В. Л. Ринберг. – Львов : Вища школа, 1987. – 168 с.
13. Серль Дж. Р. Классификация иллокутивных актов / Дж. Р. Серль // Зарубежная лингвистика. – М. : Прогресс, 1999. – С. 229–253.
14. Тураева З. Я. Лингвистика текста на исходе второго тысячелетия / З. Я. Тураева // Вісник Київського лінгвістичного ун-ту. – 1999. – № 2. – Т. 2. – С. 17–25.
15. Шевченко И. С. Историческая динамика прагматики предложения: английское вопросительное предложение 16-20 вв. : монография / И. С. Шевченко. – Харьков : Константа, 1998. – 168 с.
16. Шендельс Е. И. Внутренняя организация текста / Е. И. Шендельс // Иностранные языки в школе. – 1987. – № 4. – С. 9–12.
17. Шульжук К. Ф. Складне речення в українській мові / К. Ф. Шульжук. – К. : Радянська школа, 1989. – 136 с.
18. Altmann G. Supra-sentence levels [Electronic resource] / Gabriel Altmann. – Mode of access : <https://www.degruyter.com/view/j/plot.2014.5.issue-1/plot-2014-0002/plot-2014-0002.xml>
19. Vanderveken D. Illocutionary logic and self-defeating speech acts / D. Vanderveken // Speech act theory and pragmatics / ed. by J. R. Searle et al. – Dordrecht et al. : Reidel, 1980. – P. 247–273.

Стаття надійшла до редакції 18 вересня 2017 року

УДК 811.161.2'367.335

Рула Н. В.,

здобувач,

Бердянський державний педагогічний університет,
nataliya.rula@gmail.com

ЗІСТАВНІ РЕЧЕННЯ ЯК ОКРЕМИЙ РІЗНОВИД СКЛАДНОСУРЯДНИХ КОНСТРУКЦІЙ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ МОВІ

Анотація

У статті систематизовано вчення про зіставлення як мовну категорію, удокладнено відомості щодо формально-граматичної та семантико-синтаксичної організації зіставних складносурядних речень. Акцентовано на функціях сполучника *а* як основного репрезентанта зіставних семантико-синтаксичних відношень. Обґрунтовано поділ складносурядних конструкцій на дві групи: речення із власне-зіставною семантикою та речення з домінуванням зіставлення, яке своєю чергою ускладнене додатковими семантичними відтінками.

Ключові слова: складносурядне речення, зіставлення, формально-граматична організація речення, семантико-синтаксичні відношення, семантичний сполучник.

Summary

In the article there have been systematized the study about matching as a language category; there have been presented information as for formal and grammatical and semantic and syntax organization of comparative compound sentences.

Key words: compound sentence, comparison, grammar formation sentence, semantic-syntactical relations, semantic conjunction.

Постановка наукової проблеми та її значення. У сучасній синтаксичній науці спостерігаємо інтерес до поглибленого вивчення кожного конкретного явища, зокрема семантико-синтаксичної організації речення. Хоч система складносурядних речень загалом описана, але кожен різновид зазначених конструкцій потребує детального аналізу. Опис зіставних складносурядних речень на сьогодні є неповним, що зумовлено насамперед їхньою специфікою та складністю. Труднощі, що виникали за розгляду цих конструкцій, пов'язані з відсутністю одностайного тлумачення зіставлення та виокремлення зіставних сполучників з-поміж інших сурядних. Тому виникає потреба в чіткому багатовимірному аналізі цих синтаксичних одиниць.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Вивченню зіставлення та зіставних семантико-синтаксичних відношень у складному реченні приділяли увагу багато мовознавців, із-поміж яких В. Белошапкова, І. Вихованець, К. Городенська, М. Греб, А. Грищенко, Н. Гуйванюк, С. Дорошенко, М. Каранська, М. Кобилянська, Г. Крейдлін, М. Мірченко, О. Падучева, А. Приходько, І. Слинько, О. Степул, К. Шульжук та інші. Проте аналіз сучасних синтаксичних розвідок дає підстави стверджувати,

що на сьогодні малодослідженими або такими, що потребують вивчення під іншим кутом зору, залишається ціла низка аспектів.

У деяких мовознавчих працях узагалі не виділено зіставлення як окремого типу семантико-синтаксичних відношень [2; 7; 8; 13; 14]. Його традиційно розглядали серед протиставних. Автори пізніших наукових розвідок згадували зіставну семантику, водночас не виокремлюючи зіставних речень.

Потракування зіставних складносурядних конструкцій як різновиду речень зіставляльно-протиставного типу пов'язане передовсім із появою граматичної праці А. Грищенка "Складносурядне речення в сучасній українській літературній мові" (1969) [7]. Проте мовознавець, хоч і розмежує формальну структуру зіставних та протиставних речень, все ж досить узагальнено характеризує зіставно-протиставний зміст складносурядної конструкції.

Зважаючи на вище зазначене, можемо констатувати, що в сучасному українському мовознавстві існує проблема щодо виокремлення зіставлення як самостійної мовної категорії з урахуванням формально-граматичного, семантико-синтаксичного та комунікативного аспектів. Плутанину та неузгодженість у виявленні специфічних ознак зіставлення можна пояснити, на думку М. Греб, схожістю останнього з близькими й водночас відмінними мовними категоріями єднальності, розділовості, протиставлення, порівняння, преференції, градації та ін. [5, 7].

Метою цієї наукової розвідки є удокладнення відомостей про зіставні речення як окремий семантичний різновид складносурядних конструкцій, аналіз семантико-синтаксичної організації досліджуваних речень, виділення груп зіставних конструкцій та виявлення додаткових семантичних відтінків, що можуть ускладнювати власне-зіставлення.

Аналіз зіставного відношення в складносурядному реченні неможливий без з'ясування специфіки зіставлення як мовної категорії, яку визначають певні формальні показники, а також семантична наповнюваність синтаксичної одиниці. Зіставлення як мовна категорія та семантико-синтаксичне відношення означає певну "дисгармонію" двох паралельних ситуацій, їхню невідповідність з одного боку, та змістову єдність співвіднесених предметів, дій, станів, з другого боку. Хоча й існує певна різниця між зіставляваними ситуаціями, однак вони не протидіють одна одній.

М. Мірченко вносить певні уточнення в поняття зіставлення як семантико-синтаксичної категорії. Дослідник зазначає, що зіставність, так само як і протиставність, є підкатегорією, що підпорядкована предикатності – надкатегорії складного і неелементарного простого речення [10, 149].

Зіставлення предметів, дій, станів є результатом послідовних мисленнєвих процесів мовця. Щодо процедури творення зіставного

змісту М. Греб зазначає: “У ній можна виділити щонайменше дві розумово-логічні операції. Перша полягає в тому, що мовець вибирає дві ситуації й відображає їх в семантичній структурі висловлення, встановлюючи між ними відношення кон’юнкції, тобто єднальне відношення. На другому ж етапі він їх зіставляє” [5, 44–45]. Саме поєднання двох явищ на першому етапі часто призводить до розмитості меж між єднальною та зіставною семантиками.

Сфера функціонування зіставного відношення не обмежена лише складними паратактичними формами, а розповсюджена й на складні гіпотактичні та прості речення. Проте найяскравіше й найширше воно репрезентоване саме в складносурядних конструкціях.

Складносурядні речення з семантикою зіставлення є специфічним різновидом, оскільки тісно контактують з єднальними та протиставними конструкціями. З цього приводу А. Приходько зазначає: “Сигналізуючи рух від єдності до різниці та від неї знову до єдності, категорія зіставності втілює дискретність єдності, а зіставні відношення є, таким чином, відображенням у мові діалектики єдності та боротьби протилежностей” [11, 159]. Такий тісний зв’язок між зазначеними змістовими наповненнями складносурядних речень і є причиною зарахування зіставних конструкцій до протиставного різновиду.

Однією з основних характеристик зіставних складносурядних речень постає тематична співвіднесеність та логічна семантична пов’язаність двох ситуацій у мисленні мовця. Із цього приводу А. Приходько за дослідження зіставних речень зазначає: “...як і у всіх координативних конструкціях, обидві ситуації є тематично узгодженими, вимальовують один “сценарій”, у якому зображується повний стан об’єктивної дійсності в момент мовлення. Приналежність до одного сценарію є тим загальним знаменником, що об’єднує частини зіставної конструкції в одне ціле” [11, 157]. Щодо логіки у виборі явищ для зіставлення А. Грищенко акцентує, що зіставляваними можуть бути тільки такі дві ситуації, які мають значення в певний час, а не будь-які дві ситуації, які перебувають у принагідній часопросторовій залежності [13, 400].

Зіставним складносурядним реченням зазвичай притаманне поєднання та зіставлення ситуацій в одному часово-модальному плані, що інколи впливає на формулювання категоричного ствердження несумісності різночасовості з категорією зіставлення [11, 158]. На нашу думку, така категоричність не зовсім коректна. Хоч біноми з темпорально та модально узгодженими присудками в предикативних частинах значно переважають в українській мові, проте, як показує фактичний матеріал, часова й модальна відповідність у конструкціях розгляданого семантичного різновиду не є строгою закономірністю: *Мідь не чорніє, а цей сокіл був геть чорним і ще облупився, немов його не раз лакували* (І. Роздобудько).

До характерних ознак категорії зіставлення зокрема та зіставних складносурядних речень загалом, окрім названих вище, А. Грищенко зараховує обмеження щодо кількісного складу (дві предикативні частини), узагальнення та абстрагованість від конкретних відтінків, позиційну пов'язаність складників [13, 400].

Висловимо певні зауваги щодо обмеження кількісного складу зіставних складносурядних речень. Зазвичай зіставний зміст між ситуаціями дійсності вербалізований через біномну структуру. Те, що зіставні відношення мають сенс лише за наявності двох зіставних пар, наголошували багато дослідників. Таку закономірність А. Приходько для зручності називає принципом "мінімальної достатності зіставлення" [11, 161]. Проте зрідка зіставне складносурядне речення може мати більше двох предикативних частин, хоча в такому разі зіставлення певною мірою послаблюється та межує із перелічуванням: *За хатою росли пишні яблуни, а туди далі виглядали одна за одною тендітні вишні, а он там, на межі з сусідами, розкинулись старі горіхи* (З усного мовлення). Тому в цьому сенсі погоджуємося з І. Вихованцем, який постулює: "Зіставні складносурядні речення являють собою перехідні конструкції між складносурядними реченнями закритої структури і складносурядними відкритої структури. Через те одна частина конструкцій перебуває в зоні власне-зіставних відношень, а інша – в зоні зіставно-єднальних відношень" [3, 307].

Зіставним конструкціям так само не властива абсолютна позиційна стійкість. Порядок розташування предикативних частин у складносурядному реченні зі сполучником *а* може бути як вільним, так і фіксованим. У конструкціях з вільним порядком частин описані події, явища, стани відбуваються одночасно та незалежно один від одного, пор.: *Безтурботні пташки з фасаду співають про райську насолоду, а безсонні круп'є за столиками знай припрошують робити ставки* (Т. Белімова) – *Безсонні круп'є за столиками знай припрошують робити ставки, а безтурботні пташки з фасаду співають про райську насолоду*. За фіксованого порядку розташування предикативних частин їхнє переставлення неможливе, що може бути зумовлене змістовими відношеннями між предикативними частинами або формальними особливостями предикативних частин: *Рік минув по смерті акторки, а слава її, здається, тільки зростала* (О. Ільченко).

На вираженні зіставних семантичних відношень у складносурядному реченні спеціалізований сполучник *а*. Його традиційно зараховують до семантичних сполучників. У реченнєвій структурі він виконує дві функції – формально-граматичну (поєднує предикативні частини в одну конструкцію) та семантико-синтаксичну (виражає протиставні або зіставні змістові відношення між пропозиціями предикативних частин). Саме спроможність сполучника *а* мати як зіставне, так і протиставне наповнення, на думку К. Городенської, свідчить про його часткову

асемантичність. Як показує фактичний матеріал, іноді за послаблення контекстуальної невідповідності сполучник *а* може бути асемантичним, коли зазнає переходу у сферу приєднувальних чи єднальних відношень. У таких реченнях він лише оформлює сурядний зв'язок, поєднуючи між собою предикативні частини, а за змістові відношення відповідає лексичний склад частин. Суголосну думку щодо цього сполучника висловлює і російська дослідниця М. Ляпон та зараховує його до недиференційованих (неоднозначних) сполучних засобів, оскільки він є “потенційним еквівалентом”, тобто “носієм єднального значення” [15, 616]. Водночас вона підкреслює, що сполучник *а*, як і протиставні сполучні засоби, значно відрізняється від сполучника *і*, адже, незважаючи на потенційну неоднозначність, “характеризується більшою семантичною визначеністю й у своєму функціонуванні меншою мірою залежить від контексту та лексичних конкретизаторів” [15, 622].

Суперечливим на сьогодні залишається погляд щодо зарахування підсилувальної частки *ж* (*же*) до зіставних сполучників. Як власне сполучник ця частка потрактована в багатьох мовознавчих розвідках [1; 5; 9; 12; 15]. Автори російської граматики (1980 р.) називають *ж* (*же*) “семантичним аналогом сполучника *а*” та говорять про функцію акцентуалізації, а також про позиційну спеціалізацію як про специфічні ознаки цього сполучного засобу [15, 626]. У граматичній праці “Синтаксис сучасної української мови. Проблемні питання” до зіставної семантики, яку може виражати сполучник *ж* (*же*), додані ще протиставна та приєднувальна. Проте ми підтримуємо позицію К. Городенської, яка не виділяє сполучника *ж* (*же*) [4]. Не заперечуючи функцію підсилення зіставного відношення, яку виконує частка *ж* (*же*) у складносурядній конструкції, вважаємо за правильне розглядати речення такого типу серед безсполучникових складносурядних.

Корегуючи думку А. Грищенка про те, що в складносурядних зіставних реченнях використовуваний тільки сполучник *а* [13, 399], І. Вихованець до цього типу зараховує також конструкції закритої структури зі сполучником *і*, які постають як вторинні, що виникли внаслідок дериваційної взаємодії з іншими типами речень. Прикладом такої вторинної конструкції є речення на кшталт: *Зелена трава біля ріки шумить від кошинової метушні, і річка спокійно несе свої води* (3 усного мовлення) – для порівняння: *Зелена трава біля ріки шумить від кошинової метушні, а річка спокійно несе свої води*. Як відомо, первинними конструкціями для сполучника *і* є складносурядні речення відкритої структури [3, 309], а побудови на взірць наведеної вище є вторинними.

Зіставлення в складносурядному реченні своєю чергою підлягає конкретній семантичній диференціації. А. Грищенко виділяв три змістові різновиди: нейтрально-зіставні, розподільно-зіставні, зіставно-наслідкові [13, 401–402]. Натомість М. Греб зазначає, що складносурядні зіставні

речення функціують в окремих різновидах, лише один із яких можна визначити як власне-зіставний, інші ж отримали назви речень невідповідності та поширювальних (приєднувальних). Останні, як наголошує мовознавець, є найбільш складним семантичним різновидом [5, 71]. У той же час М. Греб пише про явище асиметрії мовного знака та змісту, коли в реченнях, крім зіставного відношення, виникає ще й “додатковий зміст логічної природи”, який виражений імпліцитно. Так із-поміж додаткових змістових відношень дослідниця виокремлює єднальні, допустові, причинові, наслідкові, порівняльні та преференційні [6].

Ми вважаємо за доцільне розподілити всі зіставні складносурядні конструкції на два різновиди – речення із власне-зіставною семантикою та речення з домінуванням зіставлення, яке своєю чергою ускладнене додатковими семантичними відтінками.

Як показав фактичний матеріал, із усього загалу аналізованих сполучникових складносурядних речень із семантикою зіставлення більшу частину становлять біноми з власне-зіставним значенням. Відтворення власне-зіставного змісту відбувається за певними семантико-синтаксичними параметрами:

- зіставлення виконуваних суб'єктами різних дій, що відкривають однакову перспективу: *Дрібні переліски не спиняли ока, а великі дерева, порозкидвані мальовничими купами то там, то там, ще мовби побільшували й без того просторі обшири галяв, з'єднуючи їх у безконечну велетенську вервечку* (П. Загребельний);

- зіставлення виконуваних суб'єктами однакових дій, що спрямовані на різні об'єкти: *Одна несе вареники, а друга – сметану* (Українська народна пісня);

- зіставлення станів: *Ти живий, а я вмерла...* (І. Роздобудько);

- зіставлення якостей: *Молодиці – білолиці, а хлопці – чорнобривці...* (Українська народна пісня);

- зіставлення за часовими параметрами: *Зараз хоч цифровики пішли, а раніше такі ухарі знаходились – на порожній апарат все знімали* (А. Кокотюха);

- зіставлення за просторовими параметрами: *У місті мені не вистачає повітря, а на відкритому просторі мої груди дихають на повну* (З усного мовлення).

Під процес зіставлення можуть також підпадати одразу декілька параметрів, наприклад: *Ой по горах та й сніги лежать, А в долинах та й льоди стоять* (Українська веснянка) – зіставлення виконуваних суб'єктами різних дій, що відкривають однакову перспективу, та зіставлення за просторовими параметрами.

Як було зазначено вище, інколи на семантику зіставлення нашаровуються інші значеннєві відтінки. Проте саме зіставний компонент посідає домінантне місце з-поміж інших. Зокрема це речення, у яких:

1) зіставлювані події, явища перебувають між собою у відношенні причини та наслідку: *Почали з усіх сторін накликувати до спокою, а це знову підсилило гамір* (І. Вільде); 2) між зіставлюваними подіями, явищами виникають відношення умови та наслідку: *Ну, заплакала б, сказала б щось примирливе, а там уже б і він не витримав (серце ж не камінь!)* (Т. Белімова); 3) між зіставлюваними подіями, явищами наявні обмежувальні відношення: *Невже всі ці роки спільного життя нічого не важать, а має значення тільки цей її останній вчинок?* (Т. Белімова); 4) між зіставлюваними подіями, явищами маємо допустові відношення: *Дехто боїться літати, а я могла б відкинути люк і легко пробігти по небесах* (І. Роздобудько); 5) між зіставлюваними подіями, явищами наявні пояснювально-ототожнювальні відношення: *“Мрія” будуватиме свій бізнес за всіма міжнародними стандартами, а це означає відповідальне ставлення до працівників, до природних ресурсів, сплата податків та офіційне працевлаштування усіх членів колективу* (“Високий замок”, 6–8 березня 2015 р.); 6) між зіставлюваними подіями, явищами виникає відношення невідповідності: *Хотів сказати з глумом, а вийшло начеб жалісливо* (В. Лис); 7) друга предикативна частина уточнює подію, явище у першій частині: *Я – “покоївка”, а точніше – ранковий прибиральник* (І. Роздобудько); 8) у другій предикативній частині виділена ознака першої: *Кожна модель підкреслює переваги фігури та приховує недоліки, а фішка – вишивка у вигляді тату...* (Г. Вдовиченко); 9) у реченні прослідковуємо відтінок взаємовиключення: *Хтось кудись ішов, квапився, а хто й просто собі стояв, видивляючись на божий світ...* (П. Загребельний); 10) друга предикативна частина містить результат дії: *Але щоразу його розповіді про закордонне життя ставали яскравішими, а зрештою прозвучала рішуча пропозиція обміркувати шляхи відступу* (М. Іванцова); 11) друга предикативна частина є висновком, який впливає з першої частини: *... говорити про “тривалість” інвестиції не доводиться, а отже, майно українських фізичних і юридичних осіб на території Криму не може вважатися “інвестицією”, здійсненою на території Росії* (“Дзеркало тижня”, 6 червня 2014 р.).

Висновки та перспективи подальшого розвитку проблеми.

Зіставні складносурядні речення є окремим і самостійним семантико-синтаксичним різновидом. Зіставлення в досліджуваних синтаксичних одиницях підлягає конкретній семантичній диференціації. Усі зіставні складносурядні конструкції можна поділити на два різновиди – речення з власне-зіставною семантикою та речення з домінуванням зіставлення, яке своєю чергою ускладнене додатковими семантичними відтінками. Для першої групи біномів характерне власне-зіставлення об’єктів, суб’єктів, дій, станів, явищ, зіставлення в часі або в просторі. Іноді дві ситуації можуть зіставлятися за декількома семантичними параметрами. У реченнях другої групи зіставлення як домінантне семантико-

синтаксичне відношення може бути ускладненим іншими змістовими відтінками: причиновістю, умовністю, допустовістю, результативністю, невідповідністю, обмеженням, ототоженням, уточненням, виділенням, взаємовиключенням тощо.

Література

1. Белошапкова В. А. Современный русский язык. Синтаксис / В. А. Белошапкова. – М. : Высшая школа, 1977. – 248 с.
2. Валгина Н. С. Современный русский язык : Синтаксис : учебник / Н. С. Валгина. – [4-е изд., исправл.]. – М. : Высш. шк., 2003. – 416 с.
3. Вихованець І. Р. Граматика української мови. Синтаксис : [підручник для студ. філол. фак. вуз.] / І. Р. Вихованець. – К. : Либідь, 1993. – 368 с.
4. Городенська К. Граматичний словник української мови : сполучники / Катерина Городенська. – Херсон : Видавництво ХДУ, 2007. – 340 с.
5. Греб М. М. Семантико-граматичні чинники формування зіставного відношення у складних конструкціях сучасної української мови : [монографія] / Марія Греб. – Донецьк : ТОВ “Юго-Восток, Лтд”, 2007. – 188 с.
6. Греб М. М. Функціонування зіставних конструкцій ускладненої семантики в сучасній українській мові / Марія Греб // Наукові записки. Серія : Філологічні науки (мовознавство). – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2008. – С. 14–17.
7. Грищенко А. П. Складносурядне речення в сучасній українській літературній мові : [монографія] / А. П. Грищенко. – К. : Наук. думка, 1969. – 155 с.
8. Загнітко А. П. Теоретична граматики української мови. Синтаксис : [монографія] / А. П. Загнітко. – Донецьк : ДонНУ, 2001. – 662 с.
9. Крючков С. Е. Современный русский язык. Синтаксис сложного предложения / С. Е. Крючков, Л. Ю. Максимов. – М. : Просвещение, 1977. – 191 с.
10. Мірченко М. В. Структура синтаксичних категорій / М. В. Мірченко. – [Вид. 2-ге, переробл.]. – Луцьк : РВВ “Вежа” Волин. держ. ун ту ім. Лесі Українки, 2004. – 393 с.
11. Приходько А. М. Складносурядне речення в сучасній німецькій мові : [монографія] / А. М. Приходько. – Запоріжжя : ЗДУ, 2002. – 292 с.
12. Слинько І. І. Синтаксис сучасної української мови : проблемні питання : [навч. посібн.] / І. І. Слинько, Н. В. Гуйванюк, М. Ф. Кобилянська. – К. : Вища школа, 1994. – 670 с.
13. Сучасна українська літературна мова. Синтаксис / [за заг. ред. І. К. Білодіда]. – К. : Наук. думка, 1972. – 516 с.
14. Сучасна українська літературна мова. Синтаксис : [підручник] / А. К. Мойсієнко, І. М. Арібжанова, В. В. Коломийцева. – К. : Знання, 2010. – 374 с.
15. Русская грамматика / гл. ред. Н. Ю. Шведова. – М. : Наука, 1980. – Т. 2 : Синтаксис. – 709 с.

Стаття надійшла до редакції 7 жовтня 2017 року

УДК 215 (450)

В. Б. Крамар,
кандидат філологічних наук, доцент,
Хмельницький національний університет
volbron@gmail.com

АКТУАЛЬНЕ ЧЛЕНУВАННЯ РЕЧЕННЯ У ПЕРЕКЛАДІ (НА МАТЕРІАЛІ ПРОЗИ Д. ЛЕССИНГ)

Анотація

Розглянуто компоненти актуального членування речень у дискурсі. Зазначено структурну різницю у загальній побудові стилістично нейтрального тексту і емоційного або логічно акцентованого дискурсу. Наведено окремі результати перекладу роману Д. Лессинг “У цьому світі, Бене...” з огляду на особливості актуального членування речень. Автор пропонує відійти від усталеної у вітчизняному перекладознавстві традиції вільного поводження із синтаксисом цільового речення, коли оригінальне речення містило емфазу. Оскільки емфаза переважно призводить до змін в актуальному членуванні речення, в перекладі потрібно – звичайно без грубих порушень стилістичних норм цільової мови – зберігати синтаксичну емфазу оригіналу і нерідко посилювати її лексичними засобами.

Ключові слова: актуальне членування речення, емфаза, художній переклад.

Summary

The article analyzes components of theme-rheme structure in a discourse. The typical structure difference between a stylistically neutral text and an emotional or logically focused discourse is represented. Concerning the topic, some examples of D. Lessing novel “In this World, Ben...” translated into Ukrainian are given. The article suggests to avoid the common practice in translation not to preserve the syntactical pattern of the original emphatic sentence.

Key words: theme-rheme structure, emphasis, art translation.

Переклад тлумачиться як збереження змісту повідомлення при зміні його мовної форми. Якщо повідомлення, не залежно від жанру, являє собою стилістично й прагматично нейтральний текст, то перекладознавство на сьогодні напружувало сталі адекватні методи його перекладу. Коли ж йдеться про дискурс (часто із складною внутрішньою структурою), проблема значно ускладнюється – когезія, когерентність, логічний фокус, індивідуально-авторські особливості, позамовні чинники виходять із тіні тексту і вимагають значно складніших рішень як на рівні лінгвістичного аналізу першоджерела, так і на рівні вибору перекладацької моделі.

Проблема цілісності перекладу дискурсу активно обговорюється перекладознавцями (Ю. Найда), і структурними лінгвістами (Ж. Дерріда), починаючи від другої половини ХХ ст. Ця дискусія не втратила своєї актуальності і тепер (М. Бейкер [6]), до неї активно долучаються фахівці з психолінгвістики (Л. Алвін), адже проблема має настільки багатоаспектний вимір, що методи її розв'язання можуть бути лише гіпотетичними. Науковцями виділено певні лінгвістичні й комунікативні одиниці, що

принципово впливають на, у широкому значенні, зміст дискурсу. Серед цих одиниць однією із базових ланок змістотворення та логічної мотивації є синтаксис і особливості комунікативного членування речень зокрема.

У лінгвістичній науці склалась традиція пов'язувати виникнення вчення про актуальне членування речення з роботою Анрі Вейля про порядок слів, перше видання якої вийшло у світ в 1844 р. Основні поняття актуального членування речення, переважно в контексті лінгвістичної прагматики, розглядаються у працях Ш. Бато, І. Аделунга, К. Беккера. У повідомленні, яке ми тлумачимо як різновид дискурсу, традиційно виділяються дві структури – синтаксична і комунікативна. Синтаксичну структуру утворюють головні і другорядні члени речення. Природа комунікативної структури інша. Смыслові відрізки висловлювання розташовуються в певній послідовності відповідно до напрямку думки від вихідного пункту повідомлення до його смислового центру. Вихідний пункт висловлювання називається **темою**, а компонент, який передає мету повідомлення – **ремою**. Ці компоненти і утворюють комунікативну структуру повідомлення. В деяких теоріях функціонального членування речення, переважно на Заході, тема і рема називаються топіком (topic) і фокусом (focus), або топіком і коментарем (comment).

Отже, актуальне членування речення – це смислове членування, пов'язане з відповідним контекстом чи ситуацією. Актуальне членування відповідає комунікативному завданню, тобто орієнтоване на актуальну (важливу в даний момент) інформацію, яка становить сутність відповідної комунікації і задля повідомлення якої (інформації) ця комунікація має відбутися. У разі, якщо перекладач невірно визначить межі теми і реми в оригіналі або неадекватно відтворить їх у перекладі, то прагматика цільового повідомлення виявиться спотвореною, навіть за умови еквівалентного відтворення лексичних і стилістичних рис повідомлення.

Науковцями досі не встановлюється чіткої різниці між темою і ремою. Висловлювання розглядається як гама відтінків з точки зору комунікативного навантаження: від мінімальної в темі до максимальної в ремі. Речення, що складаються з багатьох членів речення, мовці членують в актуальному плані тільки на два компоненти – тему і рему. А це означає, що в ускладнених простих реченнях тема й рема будуть комплексними, тобто такими одиницями, які об'єднують кілька членів речення.

Комунікативне членування речення, як відомо, в першу чергу залежить від специфіки розташування синтаксичних одиниць. Коли у вихідному реченні англійської мови маємо прямий порядок слів, труднощів в адекватному визначенні комунікативних частин і відтворенні їхнього змісту у перекладі практично не виникає, якщо ж синтаксис оригіналу має інвертовану структуру, завдання значно ускладнюється. Зміна типової позиції певного члена речення або інверсія є одним із найцікавіших і практично значимих для перекладача моментів.

Функціональне навантаження такої зміни може бути досить різним, і навіть за умови його адекватного визначення в тексті оригіналу, шляхи втілення прагматичного аспекту оригінальної інверсії у перекладі можуть мати декілька різних варіантів. Ремовидільні функції інверсії можуть бути такими: забезпечення тісного зв'язку між реченнями, розмежування другорядних членів речення (обставин, додатків), підтримка синтаксичної рівноваги. В одних випадках метою інверсії є вираження реми або вираження реми та емпізи, в інших – чітке протиставлення рем або тем. Емпіза ж лише накладається на ту чи іншу інверсію, є супутнім ефектом, при цьому не всі види інверсій мають такий ефект.

Тому інверсія реми як в українській так і в англійській мові на початок речення не завжди зумовлена емпізою. Інколи такий прийом полягає у забезпеченні тіснішого зв'язку між реченнями чи відповідними членами сусідніх речень, в інших – слугує більш чіткому протиставленню суміжних речень, емоційно-вольовому накладанню, також покращує ритм речення, а тема і рема зумовлюються контекстом.

Цей аспект комунікативної організації дискурсу нечасто привертає увагу перекладознавців. Причиною є, напевне, згадувана багатоаспектність, суміжний щодо гуманітарних наук характер матеріалу а також гіпотетичність результатів дослідження. Єдиною відомою нам монографією з предмету є робота В. Бреуса [1]. В. Шевякова [3; 4], С. Толстой [2] також активно досліджують актуальне членування речення, однак, більше з позицій лінгвістики. У періодичних наукових виданнях з'являються розвідки з предмету і з перекладавчої точки зору, тому системний його опис бачиться лише у майбутньому.

Проаналізуємо функціональні особливості інверсії у прозі Доріс Мей Лессінг – видатної англійської письменниці, лауреата Нобелівської премії з літератури і представимо декілька прикладів перекладу речень з інверсією, запропонованих креативними студентами-перекладачами Хмельницького національного університету.

Д. Лессінг використовує порівняно вільний синтаксис, прості короткі речення, і значну кількість експресивних лексичних і стилістичних засобів. Підкреслена суб'єктивність модерністського мовлення проявляється у грі із компонентами актуального членування, які по-різному виражені у структурній побудові речень. Роман "У цьому світі, Бене..." [5] відноситься до останнього періоду творчості Доріс Лессінг, а, отже, вбирає елементи наукової фантастики і такі риси модернізму, як свобода інтелектуального і образного моделювання світу, переважає мови над змістом, техніки над семантикою. Ці риси авторського стилю роблять текст роману показовим та адекватним матеріалом для дослідження з теми.

For him what was difficult was this: here there was friendship for him, warmth, kindness, and here, too, insistence that he must expose himself to pain and confusion, and danger [48, 7].

А для нього ось що було важко: раніше час від часу його оточували дружба, прихильність, доброта, а тут він був змушений неминуче зазнати і болю, і збентеження, і небезпеки.

Непрямий додаток на початку речення “for him” є темою, а весь інший зміст речення є ремою, що впливає з аналізу наступного контексту, адже автор описує та пояснює саме ті обставини, за яких герою було важко “what was difficult was this ...”. У перекладі позицію додатку і його комунікативний статус теми у висловлюванні збережено. Вищу за звичний синтаксис емоційність компенсовано за допомогою сполучника “а”.

She had too much trouble in her life to care about other people. Ben's coming to the farm she saw as God's kindness to her [48, 19].

В її власному житті було надто багато проблем, аби дбати про інших людей. Приїзд Бена на ферму став для неї проявом Божої ласки.

Інверсія прямого додатку “Ben's coming” на початку речення забезпечує йому певну емпіазу та сприяє його рематичному виділенню. Звичайна позиція прямого додатку, тобто після “she saw”, ускладнила б ритм звучання речення. Ми застосували при перекладі перестановку “Ben's coming” – “Приїзд Бена”.

And they had that chap there who'd come from somewhere, no one knew where. A kind of yeti he looked like, but he did the work well enough [48, 17].

І з ними жив цей хлопчина, який прийшов звідкись, ніхто не знає звідки. На снігову людину він походив, та роботу виконував досить добре.

Інвертований предикативний член “a kind of yeti” є ремою у даному реченні. Завдяки інверсії більш чітко здійснюється протиставлення негативних якостей героя попереднього речення “... who'd come from somewhere, no one knew where” і даного “a kind of yeti”, а також позитивних якостей в другій частині речення “he did the work well enough”. При чому інвертований член отримує емпіазу та забезпечує більш тісний зв'язок з попереднім реченням. Ми зберегли зворотний порядок слів мови оригіналу у перекладі.

She had black hair, loose to her shoulders [48, 95].

У неї було чорне волосся, яке вільно спадало на плечі.

Постпозитивне означення у кінці речення “loose to her shoulders” є ремою у даному реченні, набуває певного емпіатичного наголосу та сприяє синтаксичній рівновазі. Інверсія, очевидно, зумовлена розмежуванням двох означень “black” та “loose to her shoulders”. У перекладі ми зберегли позицію означення, використавши смисловий розвиток “вільно спадало”.

У результаті аналізу речень роману було встановлено комунікативний статус інвертованих членів як компонентів актуального членування. Виявилось, що прямі додатки є переважно носіями теми. Обставини місця та часу виступають носіями теми, обставини способу дії є показниками теми та показниками реми. Інвертований предикативний член завжди є показником реми. Інвертований присудок суттєво не впливає на актуальне членування речення і його комунікативний статус залежить від лексичної наповненості дієслова, тобто він може мати знижене комунікативне навантаження у складі теми – обставини на початку речення і навпаки. Інвертовані постпозитивні означення, а також інфінітивні словосполучення у тексті досліджуваного роману були носіями реми.

У наведених прикладах інверсія залежно від контексту виконує функцію посилення емпізи, вираження відносин протиставлення, смислового паралелізму, забезпечення контактного зв'язку між реченнями, виділення реми (інверсія присудка, предикативного члена, інверсія означення, інверсія предикативного члена), синтаксичної симетрії та чіткішої ритмічності звучання.

Найчастіше застосування інверсії зумовлено метою контактного розташування з елементами попереднього речення (інверсія додатку), або виділення реми-підмета в кінці речення (інверсія присудка та обставини). Слід зазначити, що інверсія присудка завжди створює комунікативну рему-підмет. Ремовидільну функцію виконує також інверсія предикативного члена та означення, тоді як визначення ролі інвертованого додатку або обставини як логічного суб'єкта чи предиката може вимагати аналізу смислового контексту.

Статус кожного інвертованого члена у висловлюванні ми визначали з урахуванням граматичних та лексичних засобів вираження актуального членування, контексту, позиції члена у реченні, графічних знаків та постановкою запитання до висловлювання. Інверсія може виконувати комплекс суто комунікативних завдань, зокрема мотивацію смислових ланок розповіді, забезпечити логічний зв'язок між реченнями, протиставити явища, характеристики, розмежувати поширені групи, покращити ритм звучання речення та підкреслити емоційну оцінку подій і явищ, своє ставлення до них.

Для збереження зазначених функцій при перекладі з англійської мови на українську варто відтворювати зворотний порядок слів. В англійській мові синтаксична інверсія є сильним змістовим засобом, тоді як в українській мові вона, з огляду на вільний синтаксис, не так сильно впливає на комунікативний малюнок і тому часто вимагає залучення додаткових лексичних компенсаторів.

З огляду на це ми не погоджуємось із думкою тих науковців (В. Шев'якова) котрі вважають, що зворотний порядок слів у перекладі

відтворювати не обов'язково. У даному випадку доцільно взяти до уваги концепцію, зокрема представників української західної перекладацької школи (В. Барка, І. Костецький), які відзначають, що перекладач повинен зберігати мову першотвору в усіх її граматичних нюансах, всю стилістичну ускладненість і мовну багатоплановість тексту. Сучасний румунський перекладознавець Д. Картіс справедливо стверджує, що актуальне членування речення у перекладі слід зберігати і, з огляду на стилістичні норми цільової мови, лише видозмінювати тип синтаксичної теми з “лінійної” на “повторювальну”, “поширену” і навпаки [7]. Тому при перекладі інверсії варто зберігати особливу лексико-синтаксичну побудову тексту оригіналу цільовою мовою, а також за допомогою лексичних додавань компенсувати вищий ступінь експресивності даної конструкції в англійській мові.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бреус Е. В. Основы теории и практики перевода с русского языка на английский : учебное пособие / Е. В. Бреус. – [2-е изд., испр. и доп.]. – М. : Изд-во УРАО, 2000. – 208 с.
2. Толстой С. С. Как переводить с английского языка / С. С. Толстой. – М. : Издательство Института Международных отношений, 1960. – 60 с.
3. Шевякова В. Е. Роль смыслового и грамматического контекстов в определении тема-рематического состава предложения / В. Е. Шевякова // Иностранные языки в школе. – 1984. – № 6. – С. 33–37.
4. Шевякова В. Е. Современный английский язык / В. Е. Шевякова. – М. : Наука, 1980. – 380 с.
5. Lessing D. M. Ben, in the World : the sequel to The fifth child / Doris May Lessing. – New York : Harper Collins Publishers Inc, 2000. – 178 p.
6. Mona Baker. In other words: A course book on translation / Mona Baker. – 1992.
7. Dejica-Cartis D. Using Theme-Rheme Analysis for Improving Coherence and Cohesion in Target-Texts: A Methodological Approach [Electronic resource] / Daniel Dejica-Cartis, Mihaela Cozmab. – Mode of access : <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1877042813017424>

Стаття надійшла до редакції 20 червня 2017 року

УДК 811. 161.2

Свищ Н. М.,
учений секретар,
Ізмаїльський державний гуманітарний університет
svish.natalya@ukr.net

МОВА УКРАЇНСЬКОГО ВЕСІЛЛЯ ЯК ОБ'ЄКТ ЕТНОЛІНГВІСТИЧНОЇ ТА ЛЕКСИКОГРАФІЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Анотація

Традиційний український весільний ритуал до сьогодні зберігає численні архаїчні обрядові та мовні елементи що репрезентують відповідний сегмент концептуальної та мовної картин світу. Фольклористи, етнографи та історики студіювали структуру та частково походження обряду, лінгвісти – переважно його регіональні варіанти, тоді як комплексна етнолінгвістична та лексикографічна інтерпретація весільної лексики ще не була здійснена. Весільний лексикон як сукупність вербалізацій макроконцепту ВЕСІЛЛЯ становить концептуальну та мовну єдність і включає три приблизно рівноправні частини – найменування учасників, атрибутів та мікрообрядів весілля.

Ключові слова: українська мова, весілля, мовна картина світу, концепт

Summary

Traditional Ukrainian wedding rite preserves to the present time many archaic ritual features and language data which represents a segment of conceptual and language world picture. Previously folklorists, ethnographers and historians (F. Vovk, M. Hrushevskiy, D. Zelenin, V. Borysenko etc.) studied structure and partially origin of the rite whereas linguists (mainly dialectologists) interpreted the lexicon of regional variants of Ukrainian wedding. In contrast, ethno-linguistic and lexicographic investigation of the rite was not organized as an interdisciplinary research. The most complete theoretical ethno-linguistic research in recent Ukrainian linguistics was prepared by V. Zhaivoronok. His "Ukrainian ethno-linguistics" developed the ideas of W. von Humboldt and O. Potebnia in this field and were applied to the traditional Ukrainian folk-lore and classical literature. "The signs of Ukrainian ethno-culture" of the same author compiled about 10,000 lexemes, including over than 700 lexemes belonging to the wedding rite. These lexemes were classified into three groups: wedding actants (participants of the rite), wedding attributes, and wedding actions (micro-rites).

Key words: the Ukrainian language, wedding, language word picture, concept

Здобуття Україною незалежності та її вихід на міжнародну арену в умовах усесвітніх процесів розвитку технологій та глобалізації висуває перед комплексом гуманітарних наук як результатом інтерпретації духовної культури суспільства принципово нові вимоги. Орієнтація переважної частини соціуму, особливо молодого й активної, на перспективний майбутній розвиток за міжнародними стандартами спричиняє нові вектори в підходах до інформації історичного циклу, пов'язаної з дослідженням традиційних культурних основ розвитку суспільства – європейського в цілому й українського зокрема. Досвід поколінь викликає інтерес у першу чергу тією мірою, якою він може бути

застосований сьогодні для реалізації завтрашніх планів. Саме такий критерій дозволяє демонструвати живучість теоретичних засад і успішно використовувати результати таких дисциплін, як історична лінгвістика, етнолінгвістика, лінгвофольклористика, лінгвокультурологія, лінгвофілософія та ін. Комплексний синтез їхніх засад із підходами психолінгвістики, соціолінгвістики, лінгвокогнітології дозволяє вибудовувати такі моделі мовно-культурного минулого, які результативно працюють нині і працюватимуть у майбутньому.

Мова фольклору (як безпосередня спадкоємниця мови магіко-міфологічних текстів) протягом багатьох століть накопичує інформацію з таких різноманітних (а спершу оформлених нероздільно-синкретично в обрядово-міфологічній традиції) сфер, як історія етносу, його етика, естетика, звичаєве право, літературний досвід тощо. Така інформація перебуває в гармонії з поведінковими стереотипами окремих індивідів, малих груп (до яких належить і родина), ширших соціальних верств і етносу в цілому, їхніми типовими реакціями на ті або ті внутрішні інтенції та зовнішні подразники. Чим глибшим, чим більшою мірою мультиметодичним і міждисциплінарним є дослідження такого матеріалу, тим точніше воно дозволяє моделювати вчинки, оцінки, уявлення індивідів і груп, їхні рішення у важливі моменти особистого, мікро- і макросоціального життя.

Лексику українського весільного обряду досліджували М. Бігусяк (на матеріалі гуцульських говірок), Н. Грозовська (на матеріалі середньонаддніпрянських говірок), В. Дроботенко (на матеріалі степових говірок), І. Магрицька (на матеріалі східнослобожанських говірок), П. Романюк (на матеріалі поліських говірок), Н. Хібеба (на матеріалі бойківських говірок), О. Чайка (порівняння весільної лексики української, англійської та португальської мов), В. Шевченко (походження та семантичний розвиток української весільної лексики) [1; 5; 8; 11; 17; 18; 19; 20].

Однак етнолінгвістичні та лексикографічні аспекти інтерпретації лексики традиційного українського весільного обряду поки що залишаються поза межами комплексного дослідження, що й зумовлює необхідність пропонованої праці.

Етнолінгвістика як лінгвістична дисципліна, що вивчає етнічні (етноспецифічні) особливості мовних одиниць (передовсім лексики і фразеології як мовних рівнів, найтісніше пов'язаних із позамовною сферою, зокрема матеріальною й духовною культурою етносу) базується на етнологічних ідеях, започаткованих у дослідженні етноспецифіки європейських народів Й. Гердера [2] і продовжених із зосередженням на мовному аспекті В. Гумбольдтом [6; 7]. Якщо Й. Гердер ставив собі за мету теоретично й історично осмислити причини культурних,

психологічних відмінностей між народами, то його ідейний послідовник В. Гумбольдт цікавився специфікою диференціації людських мов.

Як відомо, Й. Гердер, подаючи аналітичну панораму світової історії в етнічному вимірі, приділяв увагу і слов'янським народам, описуючи їхні етноспецифічні психологічні риси як милосердних, гостинних людей, любителів свободи, з відразою до війни та розбійницьких нападів, і висловлює надію на те, що слов'янські звичаї, пісні та перекази будуть зібрані і створена цілісна історія цього племені, що необхідно для витворення загальної історії людства [2, 470–472]. Тут можна вбачати, хоч і в короткому викладі, масштабну програму етноісторичних та етнолінгвістичних досліджень слов'янських народів і мов.

Розгорнутого теоретичного, методологічного та конкретно-мовного викладу етнолінгвістика набуває в працях О. Потебні (див., зокрема: [14; 15; 16]), який, серед іншого, розглядав мову українського фольклору в етноісторичному, лінгвокогнітивному, формульному, етимологічному та інших аспектах задовго до формування відповідних спеціалізованих напрямків сучасної науки та вироблення їхнього термінологічного апарату.

У сучасному українському мовознавстві теоретичні аспекти етнолінгвістики та принципи її лексикографічної інтерпретації найбільш детально розробляє В. Жайворонок, продовжуючи етнолінгвістичні та лінгвофольклористичні традиції досліджень О. Потебні [9; 10].

Особливо перспективними можуть бути такі дослідження при застосуванні їх методології до вивчення мови письменників та її фольклорної основи, зокрема мовної творчості зачинателя нової української літератури народною мовою І. Котляревського й основоположника нової української літератури й мовного взірця Т. Шевченка. Сказане прямо стосується дослідження елементів фольклорної мови весілля в текстах названих авторів (“Наталка Полтавка” І. Котляревського і “Назар Стодоля” Т. Шевченка).

В. Жайворонок підкреслює, що роль людського фактора в мові, зокрема й етнічного, і навпаки, роль самої мови в інтелектуальному формуванні її носія – мовця (особистості й етносу) важко переоцінити. Дослідження цієї актуальної проблематики з огляду на етнолінгвістичні та етнокультурні контексти функціонування тих чи тих мовних одиниць видаються особливо перспективними [10, 6]. Саме антропоцентричний підхід до вивчення мовних одиниць викликає зацікавленість до ролі мови як суспільного явища в системі мовних цінностей етносу, до взаємовідношення народу – творця мови та власне мови як значною мірою творця її носія. Мова – не лише самоорганізована система мовних одиниць, а й національний мовний організм, що розвивається, взаємодіючи з різними сторонами життя етноспільноти [10, 7–8]. Ґрунтуючись на антропоцентричному підході до мовних явищ,

етнолінгвістичні дослідження передбачають антропоцентричну парадигму їхнього опису [10, 8]. Питання антропоцентризму сучасної лінгвістики детальніше розроблені в українському мовознавстві в публікаціях Л. Гнатюк, І. Голубовської, Л. Лисиченко, А. Мойсієнка, В. Мусієнко, Т. Радзієвської, Н. Слухай, О. Снитко, Л. Шевченко, Г. Яворської та ін., у зарубіжній лінгвістиці – в працях Є. Бартмінського, А. Вежбицької, О. Кубрякової, Дж. Лакоффа, В. Постовалової, Б. Серебренникова, В. Телії, А. Уфимцевої, Д. Шмельова та ін.

Національна мова як суспільний продукт етносу відображає спосіб життя останнього в усіх його проявах – біологічному, духовному, суспільному. Як один із найяскравіших виявів етнокультури мова слугує могутнім механізмом розбудови етномовної картини світу, творчого продукту мовленнєвої діяльності етносу. Виходячи зі сказаного, мовну картину світу можна визначити як об'єктивний речовий світ, суб'єктивно відтворений максимально можливою сукупністю національномовних засобів вираження [10, 175]. Винятково важливим для етнолінгвістичного дослідження є той факт, що мовна картина світу вербалізована на всіх рівнях мови [3; 4].

Слово взагалі і художнє зокрема є своєрідним духовним кодом етнокультури, оскільки за багатьма мовними одиницями стоять не самі лише реалії (предмети) об'єктивної дійсності як такі, а часто реалії з культурними смислами (зокрема й етнокультурними), тобто предмети, одухотворені людиною, її світобаченням. Деякі з них із часом стають у свідомості народу константами його культури, тобто усталеними її концептами, що виражаються не лише в матеріальному предметові, а й у слові через переосмислений образ першого [10, 155].

Інтелектуальна діяльність етносу допускає в його мову тільки ті форми, які відповідають, з одного боку, його духовним запитам, а з другого, – не порушують усталеного ладу мови [10, 93].

Матеріалом для українських етнолінгвістичних студій слугують передусім фольклорні зразки словесної творчості – пісні, особливо обрядові, прислів'я, приказки, приповідки, заклинання, загадки, народні оповідки, голосіння, казки, замовляння, колядки, щедрівки, веснянки тощо. Консервативність змісту цих фольклорних текстів (збереження в них народних ритуалів, звичаїв, обрядів, повір'їв, переказів, легенд, прикмет) дає змогу відтворити дохристиянський (зокрема міфічний) світогляд українського народу. Мова (образна, міфопоетична) вводить нас у світ первісних вірувань наших предків [10, 21]. Тут підкреслено винятково важливий для етнолінгвістичного дослідження *синтез словесних і несловесних частин обряду*, що відповідає теорії С. Семчинського про співвідношення внутрішньомовних, зовнішньо мовних і позамовних чинників мовного розвитку.

Етнолінгвістика тісно пов'язана з дослідженням народної міфології. Адже "слово поставало з міфу, з таємного зв'язку світу природи зі світом людини" [10, 23]. Світоглядне коріння етносу сягає його міфічної свідомості, коли порівняння за подібністю властивостей для людини не було метафорою, як це сприймаємо тепер, а релігійною дійсністю, правдою. Анімістичний світогляд давніх вірувань залишив глибокі сліди в нашій мові [10, 26]. Теорія міфу доволі детально розроблена в публікаціях М. Еліаде, Е. Кассіра, Є. Мелетинського та ін. Міф у тісному зв'язку зі словом досліджували О. Потебня, О. Лосєв, В. Іванов, В. Топоров, Б. Успенський, Н. Слухай та ін. На давньоукраїнській язичницькій міфології зосереджена увага М. Костомарова, І. Нечуя-Левицького, Я. Головацького, В. Гнатюка, І. Франка, І. Огієнка (митрополита Іларіона), М. Новикової, Н. Слухай та ін.

Підсумовуючи результати сучасної інтерпретації етнолінгвістичних досліджень О. Потебні, В. Жайворонка відзначає, що етносимволіка на мовному тлі – перспективний шлях дослідження глибин національної мови, співвідношення словесного образу з образом поетичним, взагалі образної природи самої мови [10, 92].

Є всі підстави погодитися з висновком В. Жайворонка про те, що мова особливо виразно постає саме в контексті етнокультури, бо своїм еством підтримує зв'язок поколінь, зберігає елементи, що засвідчують культурницький поступ народу, розвиток його світобачення на шляху від міфічної свідомості до науково виваженого осмислення світу речей. Мовні форми, що залишаються консервативними, значною мірою вказують на цей шлях, допомагають його реконструювати. Усвідомлення джерел національного світобачення, етнософської природи світосприймання, зокрема й через мовні форми, – це кроки до власної етномовної ідентифікації, до національного самоусвідомлення, до віднайдення власного місця в цивілізованому світі загальнолюдської спільноти [10, 248].

Особливої уваги заслуговує етнолінгвістична інтерпретація весільної лексики. Згідно з формулюванням В. Жайворонка, **у мові є слова, що розгортаються в цілі народні дійства чи обрядодії** (виділено нами. – Авт.). Так, за словом *весілля* споконвіку стоїть багатосюжетний ритуал побрання молодих. Весільний обряд дістав свою назву на означення найщасливішого моменту в житті людини, який несе багато радості, відчуття розкутості, супроводжується веселими (весільними) піснями, розвагами. Обряд має дохристиянське коріння, тоді як назва відповідного християнського дійства *шлюб* пов'язана з розмежуванням церковного дійства і світського ритуалу [10, 22].

В. Жайворонка визначає перспективи лексикографічного опису етномовних одиниць, серед яких важливе місце можуть посідати ідеографічні словники етнолінгвістичного типу, які дають можливість

реконструювати етномовну картину світу. Такі словники здатні більш-менш повно висвітлити етносимволіку багатьох реалій, що оточують людину, а також із більшою чи меншою вірогідністю її реконструювати [10, 193–194, 206].

Таким чином, саме етнолінгвістика виступає незамінним інструментом реконструкції стародавнього народного світобачення українців через моделювання різних сегментів мовної картини світу.

Лексикографічна інтерпретація становить один із результативних методів освоєння великих масивів лексики, що репрезентують той або інший сегмент мовної картини світу. В українському мовознавстві питання когнітивного потенціалу лексикографічних досліджень розробляє, зокрема, Н. Матвєєва [12; 13].

Створений В. Жайворонком словник-довідник “Знаки української етнокультури” вміщує близько 10 000 словникових статей – лексем, лексикалізованих і фразеологізованих словосполучень [9], тобто, по суті, культурних концептів. Із них безпосередньо стосуються весільної лексики 714 слів (кількість словникових статей менша, оскільки в окремих із них подана інформація про декілька лексичних одиниць, на кшталт: *княгиня* – 1) правителька князівства або дружина князя; 2) (зменшено-пестливі – *княгінечка, княгінька*) у весільному обряді – наречена, молода; 3) народний старовинний весняний хоровод з піснями [9, 293].

Словник в абетковому порядку включає українську лексику, яка в народній мові має етнографічний, етнокультурний, етноісторичний, етнофілософський, етнопедагогічний, етногеографічний, етнопсихологічний, міфологічний, релігійний та інші національно-забарвлені смислові підтексти. Вона витлумачена, відповідно коментована та ілюстрована різноманітними фольклорними контекстами, характерними цитатами з класичної художньої та літописної літератури, Біблії, “Слова о полку Ігоревім” та ін. [9].

Здійснено опрацювання лексики на позначення весільної обрядовості українців на матеріалі словника-довідника В. Жайворонка. За допомогою методу суцільної вибірки зі словника-довідника В. Жайворонка відібрано лексеми весільного обряду.

Семантичне поле *весілля* в словнику-довіднику В. Жайворонка умовно можна поділити на лексико-семантичні групи: назви весільної драми, її етапів і окремих обрядодій; назви учасників весільного дійства; назви весільних атрибутів. ВЕСІЛЛЯ може бути визначене як макроконцепт, що набуває різнопланової вербалізації.

Лексико-семантична група *назви елементів весільної драми* складається з таких лексем:

бенкет/банкет (урочистий (часом офіційний) обід, сніданок або вечеря, що влаштовують на честь кого-небудь або на відзначення якоїсь події);

благословення/благословенство (у весільному обряді благословляють батько-мати разом із Богом, тому кажуть: “Благослови, Боже, і отець та мати”; у весільного старости беруть благословення на кожну окрему річ у господарстві молодого подружжя);

весілля (зменшено-пестливі – *весіленько, весіллячко*) (обряд одруження, а також святкування з цієї нагоди), *вечорини* (*дівич-вечір* – спільна вечеря нареченої з друзками);

роззування чоловіка молодю дружиною (здавна надають символічного значення: після здійснення обряду дівчина потрапляла під владу чоловіка);

вивертання одягу (мати молодого одягає вивернутий кожух, розкидаючи навколо себе збіжжя й дрібні монети, тим самим благословляючи молодих, а мати молодії, також вдягаючи вивернутий кожух, зустрічає весільний поїзд і підносить молодому чарку, налиту водою з вівсом);

викуп (символізоване відкупне, що дає дружко і піддружий найближчому оточенню молодії);

викуп поясів (весільний обряд, що його здійснює молода у вівторок – дає подарунок (хустку) і пригощає горілкою дружка й піддружого, які сидять тим часом на подушках);

вихор (у народі говорять, що це чортове весілля);

вишивання сорочки (за традицією, дівчина, готуючи придане, мала вишити своєму нареченому сорочку);

вінкоплетини (весільний обряд, що відбувався в четвер перед весільною неділею: готовий вінок кладуть на хліб у формі кола і несуть його до батьків молодії, щоб вони поблагословили свою дочку на шлюб; батьки кладуть вінок на голову молодій, тричі торкнувшись перед тим її чола);

вінчання (одруження за церковним обрядом);

обвінчання (накладання вінців на голови новоженців у церкві як освячення шлюбу);

віншування (урочисте поздоровлення, вітання; на Гуцульщині – весільний обряд, що йшов услід вінкобран, тобто передавання молодому вінка, сплетеного в молодії, після того як молодому вже була пришита “квітка” до кресані, а молода отримала свій вінок; обряд символізував кінець парубоцтва);

посад (у весільному обряді – молодих саджали “на посаді” на вивернутий кожух);

обливання водою (магічний обряд насилання щастя-долі);

світити волосся (*волосом*) (відкрити волосся, що, за старим звичаєм, у заміжніх жінок мало бути прикритим);

зав’язати голову (вийти заміж);

домовини (старовинний обряд домовляння батьків нареченого та нареченої перед весіллям щодо кількості гостей, подарунків, посагу і т. ін.);

забава (заняття з метою розважитися, повеселитися, танцювали з усякої нагоди – на бенкетах, на весіллі);

заводини (на Буковині – перший день весільного обряду; відбувалися запросини на весілля та виття вінків у молодого й молодої);

цілування церковного замка молодим під час вінчання (з добрим наміром);

запросини на весілля (передвесільний звичай, за яким після виготовлення вінків та гільця молода з друзками (або старшою дружкою) йшла на село запрошувати на весілля);

женихатися (залицятися), *женихання* (любовне залицяння);

заручини = *заручання* = *обручення* (передвесільний народний обряд, за яким дівчина і хлопець, що мають намір одружитися, дістають батьківське благословення, й їх оголошують нареченою і нареченим);

засилати сватів (посилати старостів для проведення сватальної обрядодії);

змовини = *умовини* (акт весільної обрядовості, коли після згоди молодої вийти заміж до неї йшли батьки молодого та кілька його родичів);

кликати на шишки (просити заміжніх жінок допомогти місити, ліпити й випікати шишки);

лови тура (символ сватання);

сороку скакати (танцювати на лавах після того, як винесуть сорочку молодої з комори);

водити сороку (після першої шлюбної ночі йти (їхати) до хати молодої на частування з відповідними піснями; ходити Perezвою);

сватання = *сватанки* (частина весільного обряду, коли заслані женихом свати разом із батьками нареченої розв'язують питання про шлюб), *сватати* (за дорученням того, хто хоче одружитися, або його рідних, просити згоди на шлюб в обраної особи та її батьків), *свататися* (звертатися до батьків дівчини, звичайно через старостів або взагалі через посередників, прохаючи дати згоду на одруження з їхньою дочкою);

тур, туриця (лови на сватанні), *запити сватання* (випити горілки на знак остаточної згоди на шлюб);

умивання (молоді вмивають одне одного біля річки або криниці; зв'язок із водою був не випадковим, оскільки вода – вінець шлюбу);

шлюб (родинний союз, співжиття чоловіка й жінки за взаємною згодою; клятвена обітниця, присяга);

узяти дівчину заміж/віддати дівчину заміж (відгомін взаємної згоди при заручинах і умикання, яке згодом замінило ходіння нареченого за дівчиною, а потім приведення дівчини до нареченого);

шлюб на віру (шлюб без церковного вінчання);

вступати в шлюб/в закон (вінчатися), *танці* (сукупність пластичних і ритмічних рухів певного темпу й характеру, є обов'язковим елементом українського весілля), *свадьба* = *свальба* = *свайба* (народні назви весілля (від *сватати*, *сватьба*)).

Назви елементів весільної драми засвідчують віддзеркалення в мові українського весілля **поєднання дохристиянських і християнських традицій із виразним домінуванням перших.**

Лексико-семантична група *назви учасників весільного дійства:*

батько (чоловік стосовно своїх дітей), *батько-мати* (батьки), *весільний (посаджений, посадний, головатий) батько* (чоловік, який виконує на весіллі роль батька нареченого або нареченої);

безприданка (дівчина, що не має посагу, приданого);

бояри (дружина молодого; добирають із парубків, одного з яких призначають старшим боярином);

бурлака (самотній, неодружений чоловік; парубок);

вдова (жінка, яка після смерті чоловіка не одружилася вдруге; символ жіночої самотності, нещасливої долі);

весілля (люди, присутні на святкуванні з нагоди одруження);

весільний поїзд (ряд возів, саней і т. ін., що їдуть із учасниками весільного обряду, а також гості, родичі, що йдуть за молодим та молододою при виконанні весільного обряду);

дівчина (молода неодружена особа жіночої статі, також кохана, наречена);

дружба (1) у народнопоетичній творчості – хто-небудь з подружжя – чоловік або дружина; 2) товариш молодого, запрошений з числа парубків; шафер; 3) в обряді вінчання – особа, що тримає вінець над головою молодого чи молододі і перебуває при них під час весільного обряду);

дружина (у народнопоетичній творчості – кожне з подружжя, як чоловік, так і жінка);

дружка (дівчина (їх кілька), яка на запрошення молододі бере участь у весільному обряді; одна із дружок називається старшою), *дружко* (запрошений батьками жениха одружений чоловік (товариш молодого) для виконання ролі головного розпорядника весілля);

жених (чоловік стосовно жінки, з якою збирається узяти шлюб; наречений, молодий (у народній поезії його називають іще *судженим, суженим*), *князь* (молодий), *княгиня* (молода);

свояк (сват);

світилка (дівчина, яка виконує ритуал тримання меча й свічки);

свекруха = свекрухна = свекрухня (мати чоловіка);

сваха = свашка (жінка, яка, добре знаючи весільні обряди, порядкує на весіллі);

сватач (той, хто сватається);

сват (пестливі – *сватко, сваток, сватонько, сватуньо*), *сватальник* (староста);

хорунжий = хорунжевий (один із учасників старовинного весільного обряду).

Назви учасників весільного дійства засвідчують **відображене в мові наслідування українським весільним обрядом князівсько- боярського побуту доби Київської Русі.**

До лексико-семантичної групи *назви весільних атрибутів* відносимо такі лексеми:

барвінок (символ міцності і святості шлюбу, коханої людини), *барвінковий вінок* (атрибут весільних обрядодій; символізує перехід дівчини з одного стану в інший; дівчина, що втратила до весілля свою чистоту, втрачала й барвінок, отже не вдягала вінка);

батіг (у вінчальному обряді батіг молодого, дружковий батіг як захист від нечистої сили);

бинда (атрибут дівочого вбрання; символ дівоцтва; дівчина, що хоче вийти заміж);

боброва шапка (у весільних величаннях символізує багатство й знатність молодого);

борона (сільськогосподарське знаряддя, яке використовують у весільній обрядовості під час обряду катання на боронах);

васильки (у весільних піснях та обрядах символізують дівочу ніжність і честь);

верч (весільний обрядовий хліб для молодої, різновид калача);

вінець (корона, яку тримають над головами молодих під час обряду вінчання);

віно = *купно* (плата за наречену);

вінок (атрибут у весільному обряді як символ щасливого подружнього життя, продовження роду);

вовчі ягоди (чагарникова рослина з отруйними ягодами; при обороні воріт молодої передавали молодому, брат молодої кидав у молодого);

вино (напій, символ родючості; на весіллі молодий дарував обов'язково пляшку вина; гостям вина не давали, приборігаючи на визначні моменти);

виноградна лоза (нею прикрашали весільні хліби; наречену обсипали, крім усього іншого, сушеним виноградом, щоб у неї були діти);

гарбуз (народний символ відмови у весільному обряді сватання);

весільне гільце (*вильце, вільце*) (обрядове дерево українського весілля);

груша (символізує дівоцтво, тому гілку з груші часто використовують як весільне гільце);

дивень (весільний хліб у вигляді товстого кільця; його печуть для молодої, щоб вона через нього подивилася на молодого і на всі сторони світу);

колач (круглий здобний хліб у вигляді кола);

лежень (весільний обрядовий хліб овальної форми, різновид *калача*), *діжа* (відігравала велику роль у весільному обряді, бо в ній замішували *святий коровай*);

жито – *сніп жита* (ставлять у головах молодих при першій постелі),

завивайло (біла намітка або взагалі серпанок, якими пов'язують наречену поперх очіпка);

сорочка (відомий весільний обряд дарування сорочки від молодого молодому, яку шила сама молода);

скриня (місце для посагу і атрибут весільного обряду);

сіль (символізує життєві випробування, випробування на вірність і дружбу);

персні;

свічка (символ життя, запалена свічка присутня у весільному обряді);

трійця (на весіллі *світилка* тримала трійцю й меч);

хліб (має обрядове значення – при сватанні, заручинах, батьківському благословенні на шлюб);

хміль (перед вінчанням мати обсипає молоду хмелем);

хустка (атрибут заміжньої жінки), *царський вінець* (вінчальний (шлюбний) вінець);

шапка (наречений у деяких місцевостях протягом усього весілля був у шапці; дружок викупував у старшого дружка шапку жениха);

шишка (весільний обрядовий хліб, спеціально випечений та прикрашений).

Назви весільних атрибутів виступають мовними свідченнями про *панування в українській народній свідомості символіки, пов'язаної з рослинним і тваринним світом, з одного боку, і символіки, співвіднесеної оселею і хлібом, з другого боку.*

Отже, весільні концепти у словнику-довіднику В. Жайворонка позначені як обрядово маркованими назвами, так і загальноновживаними, тому серед них можна виділити власне весільні номени – етнографізми (*вінчання, віншування, світити волосся, зав'язати голову, гільце* та ін.) і найменування, що функціонують і поза обрядом (*сорочка, скриня, хустка* та ін.).

Поряд із тим словник В. Жайворонка насичений *фразеологічними словосполученнями весільної тематики*, адже після тлумачення лексеми автор пропонує наявний фразеологічний контекст, наприклад: *вінець* – корона, яку тримають над головами молодих під час обряду вінчання, а також сам цей обряд (звичайно відбувається у неділю); див. ще *царський вінець. Одчини ворітця до кінця, іде твоя сестриця до вінця* (пісня); *Як не любляться серця, не треба попа і вінця* (приказка); фразеологізми: *розчесати косу до вінця* – втратити дівоцтво; *ставати під вінця* – вінчатися, одружуватися.

У словнику наведені синонімічні ряди слів (що є стилістично часто найбільш полярними). Синоніми подано через знак рівності (=) у заголовних лексемах або як додаткові синоніми до того чи того значення основної реєстрової одиниці (одиниць), наприклад: *благословення = благословенство, вінчання = повінчання, заклинання = закляття = замовляння = примовляння = примова – заручини = заручання =*

обручення, змóвини = умóвини, свáтання = свáтанки, тáнець = танóк (зменшено-пестливі — тáнчик, танóчок).

Семантико-функціональний аналіз лексики весільної обрядовості на матеріалі словника-довідника В. Жайворонка засвідчує єдиний мовно-образний світ української нації. Обрядове слово – це своєрідна “пам’ятка духовної культури нації”, ключ до знань про його генетичні особливості, психологію та ментальність.

Робоча гіпотеза дослідження може бути сформульована у такому вигляді: мова кожної української весільної драми поєднує вербальні і невербальні засоби знакового вираження інформації на чотирьох рівнях – універсальному, ідіоетнічному (етнонаціональному), локальному (діалектному) та індивідуально-родинному. Сформульована стратифікація відповідає тій трихотомії мовних явищ, на яку вказує В. Жайворонка: людська мова як витвір людської природи, національна мова як колективний витвір духу етносу, та індивідуальне мовлення як факт породження мови кожним окремим мовцем [10, 109].

Відповідно до концепції І. Голубовської про **віддзеркалення мовної картини світу на всіх рівнях мовної системи**, універсальні, ідіоетнічні, територіально-локальні та родинно-локальні риси мови українського весілля можуть бути виявлені на різних рівнях мови, хоча на досліджуваному матеріалі не можна виключати й наявності певних лакун.

Дослідження весільної лексики на матеріалі словника-довідника В. Жайворонка дозволяє зробити такі висновки.

1. Лексика на позначення весільних обрядів утворює єдину, цілісну систему номінацій, що репрезентує відповідний сегмент мовної картини світу. Макроконцепт ВЕСІЛЛЯ у словнику-довіднику В. Жайворонка вербалізований декількома лексико-семантичними групами: 1) назви весільної драми, її етапів та окремих обрядодій; 2) назви учасників весільного дійства; 3) назви весільних атрибутів.

2. Квантитативний підхід до розгляданих лексем дозволив визначити, що номени на позначення весільних обрядодій становлять 42%; назви учасників весільного дійства – 30%, назви весільних атрибутів – 28% від загальної кількості виявленої в дослідженому словникові весільної лексики. Таким чином, кількісні відмінності між трьома групами весільної лексики не є значними. Сказане дозволяє припустити як робочу гіпотезу, що учасники, атрибути та обрядодії весілля репрезентують три основні аспекти весільного сегменту концептуальної, а відтак і мовної картини світу українців.

3. При потребі до лексем подано словотвірні гнізда (зменшено-пестливі утворення), етимології, широко наведена фразеологія та синонімічні ряди слів. Наведений матеріал дозволяє, по-перше, деталізувати уявлення про глибинний, сутнісний зв’язок мови української

класичної літератури з мовою народної творчості в цілому і на матеріалі мови весілля зокрема, і, по-друге, поглибити уявлення про морфологічні засоби вербалізації української мовної картини світу як високопозитивно емоційно забарвленої.

Поряд із тим доцільним є, на наш погляд, здійснення таких видів лексикографічного опрацювання мови традиційного українського весілля, як створення 1) словника фразеології українського весілля, 2) словника усталених мовних формул українського весілля (перші два пункти також можуть бути об'єднані в один), 3) словника основних концептів мови українського весілля та їхніх вербалізаторів, включаючи такі центральні для світогляду українського народного весілля (і, можливо, українського світобачення в цілому), як сфери рослин, тварин, дому та хліба, 4) реєстру невербальних знаків українського весільного обряду, 5) глосаріїв язичницьких і християнських символів у мові українського весілля, 6) глосарію, що відображає етимологічну стратифікацію української весільної лексики – спільноіндоєвропейські, спільнослов'янські, власне українські, гіпотетично субстратні, запозичені з сусідніх мов одиниці тощо.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бігусяк М.В. Лексика традиційних сімейних обрядів у гуцульському говорі : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.01 "Українська мова" / М. В. Бігусяк. – Івано-Франківськ, 1997. – 17 с.
2. Гердер И.Г. Идеи к философии истории человечества [пер. с нем.] / И.Г. Гердер. – М. : Наука, 1977. – 705 с.
3. Голубовская И.А. Этнические особенности языковых картин мира / И. А. Голубовская. – К. : Вид.-полігр. центр "Київський ун-т", 2002. – 293 с.
4. Голубовська І.О. Етнічні особливості мовних картин світу / І.О. Голубовська. – К.: Логос, 2004. – 284 с.
5. Грозовська Н.А. Термінологія весільного обряду середньонадніпряньського регіону (Київська, Полтавська, Черкаська області) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.01 "Українська мова" / Н. А. Грозовська. – Запоріжжя, 1998. – 17 с.
6. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию / Вильгельм фон Гумбольдт; [пер. с нем.]. – М. : Прогресс, 1984. – 397 с.
7. Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры / Вильгельм фон Гумбольдт; [пер. с нем.]. – М. : Прогресс, 1985. – 452 с.
8. Дроботенко В. Ю. Лексика сімейних обрядів у говірках Донеччини : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.01 "Українська мова" / В. Ю. Дроботенко. – Донецьк, 2001. – 23 с.
9. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури : словник-довідник / В. В. Жайворонок. – К. : Довіра, 2006. – 703 с.
10. Жайворонок В. В. Українська етнолінгвістика: нариси / В. В. Жайворонок. – К. : Довіра, 2007. – 263 с.
11. Магрицька І. В. Весільна лексика українських східнослов'янських говірок : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.01 "Українська мова" / І. В. Магрицька. – Запоріжжя, 2000. – 23 с.
12. Матвеева Н. П. Становление "концептографии"/ "глоссографии" в зарубежном древнем мире и в средневековье / Н. П. Матвеева // Наукові праці [Чорноморського

державного університету імені Петра Могили комплексу “Києво-Могилянська академія”]. Сер. : Філологія. Мовознавство. – 2014. – Т. 221. – Вип. 209. – С. 59-63. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npchdufm_2014_221_209_14

13. Матвеева Н.П. Лексико-семантичні труднощі писемного тексту та їх лексикографічна інтерпретація : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : спец. 10.02.15 “Загальне мовознавство” / Н. П. Матвеева. – К., 1997. – 48 с.

14. Потебня А. А. О мифическом значении некоторых обрядов и поверий / Александр Афанасьевич Потебня. – М., 1865. – 310 с.

15. Потебня А. А. Слово и миф / Александр Потебня. – М. : Правда, 1989. – 624 с.

16. Потебня А. А. Мысль и язык / А. А. Потебня // Потебня А. А. Эстетика и поэтика. – М. : Искусство, 1976. – С. 35–220.

17. Романюк П.Ф. Лексика некалендарных обрядов Правобережного Полесья (на материале свадебного обряда) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.02.02 “Русский язык” / П. Ф. Романюк. – К., 1984. – 23 с.

18. Хібеба Н.В. Структурно-семантична організація весільної лексики бойківських говірок : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.01 “Українська мова” / Н. В. Хібеба. – Л., 2007. – 20 с.

19. Чайка О.І. Обрядові номінації весільного циклу в українській, англійській і португальській мовах: семантика, структура, функціонування : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.17 “Порівняльно-історичне та типологічне мовознавство” / О. І. Чайка. – К., 2008. – 22 с.

20. Шевченко В.Т. Походження та семантичний розвиток української лексики, пов’язаної з весіллям : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.01 “Українська мова” / В. Т. Шевченко. – К., 1998. – 17 с.

Стаття надійшла до редакції 3 жовтня 2017 року

УДК 378:378.22

Комочкова О. О.,

аспірант,

Хмельницький національний університет

olga1807komochkova@gmail.com

КОМПЕТЕНТІСНИЙ ПІДХІД ДО ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ З ЛІНГВІСТИКИ У ВЕЛИКІЙ БРИТАНІЇ

Анотація

У статті актуалізовано звернення до британського досвіду щодо застосування компетентнісного підходу до підготовки фахівців з лінгвістики у Великій Британії. Автор проаналізувала поняття компетентності на основі поглядів провідних британських науковців; обґрунтувала зміну парадигми щодо визначення професіоналізму фахівців; проаналізувала феномен освітнього бенчмаркінгу у вищій освіті у Великій Британії; проілюструвала застосування освітнього бенчмаркінгу у вищій освіті у Великій Британії на прикладі стандартизованих описів предметних галузей, розроблених Агенцією забезпечення якості.

Ключові слова: компетентнісний підхід, професійна підготовка, лінгвістика, фахівець з лінгвістики, Велика Британія.

Summary

In the article, the study of British experience as for applying the competency approach to training future linguists has been actualized. The author has analyzed the concept of competency on the basis of views of leading British scholars; the author has justified the shift in a paradigm of specialists' professionalism identification. In the article there have been analyzed the phenomenon of educational benchmarking in higher education in Great Britain.

Key words: competency-based approach, professional training, linguistics, linguist, Great Britain.

Постановка проблеми. Наразі світова громада спостерігає стрімкі зрушення у багатьох сферах діяльності людини. Ключовою стає саме освіта, зокрема вища освіта, оскільки суспільство потребує сучасних, кваліфікованих фахівців, здатних критично мислити, застосовувати новітні підходи у професійній діяльності, активно та продуктивно використовувати інформаційно-комунікативні технології, а також прагнути професійного та особистісного розвитку. Професійна компетентність фахівців характеризується як високий рівень функціональних та інтегрованих філософських, соціологічних, людинознавчих, культурологічних знань, а також здатність і готовність застосовувати їх у професійній діяльності.

З огляду на вищезазначене, доцільним є вивчення британського досвіду щодо застосування компетентнісного підходу у професійній підготовці фахівців. Так, у 80-х рр. ХХ ст. британський уряд сформував новий підхід на основі компетентності, яка являє собою відповідність результатів діяльності фахівця затвердженим стандартам (Knasel і Meed,

1994). Сьогодні в країні функціонує асоціація менеджерів, які розробляють стандарти компетентностей, що далі затверджуються на державному рівні.

Додамо, що за останні десятиліття на ринку праці спостерігають значний попит на фахівців з лінгвістики, оскільки вони володіють ґрунтовними знаннями і практичними навичками, які застосовують для розробки комунікативних стратегій і тактик, необхідних під час досліджень феномену мови, кваліфіковано здійснюють лінгвістичний аналіз, підлаштовують мову під потреби людей з особливими вадами, стандартизують та уніфікують науково-технічну термінологію тощо.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У ході наукового пошуку розглянуто матеріали наукових праць Р. Кемпа (R. Camp) [2] (критерії успішної професійної діяльності), С. Лестера (S. Lester) [5] (професійні стандарти), Дж. Равена (J. Raven) [7] (компетентність у сучасному освітньому просторі), Дж. Чітхема (G. Cheetham) і Дж. Чіверза (G. Chivers) [3] (цілісний підхід до поняття “компетентність”) та ін. Для об’єктивного аналізу британського досвіду щодо застосування компетентнісного підходу у професійній підготовці фахівців з лінгвістики ми звернулися до нормативно-методичних документів забезпечення якості вищої освіти у Великій Британії [8; 9], а також стандартизованих описів предметних галузей вищої освіти (Лінгвістика) [10; 11]. Таким чином, **метою статті** є виявлення особливостей компетентнісного підходу у професійній підготовці фахівців з лінгвістики у Великій Британії.

Виклад основного матеріалу. У Великій Британії поняття компетентності, яке наразі активно використовується у професійній освіті та підготовці, з’явилося завдяки “компетентнісному рухові” (competence movement), що вперше виник у 1980х– 1990-х рр. [5]. Поштовхом до цього стало запровадження Нової моделі підготовки (New Training Initiative), яка передбачала імплементацію професійних стандартів, на які слід орієнтуватися у процесі професійної підготовки фахівців різноманітного спектру [1]. Так, професійні стандарти та національні професійні кваліфікації (National Vocational Qualifications) почали активно розроблятися робочими групами починаючи з 1986 року і стосувалися переважно робітничих професій. Для професій, які потребують висококваліфікованої робочої сили, було створено своєрідні рамки компетентностей, які типово визначали мінімальні професійні вимоги до фахівців.

Таким чином, професійні стандарти визначали ключові професійні ролі фахівця, подані у вигляді компетентностей. Кожна компетентність складалася з компетенцій, що, в свою чергу, відповідали конкретним критеріям, якими послуговувалися моніторингові групи під час атестації фахівців.

У праці видатного британського науковця Дж. Равена (John Raven) “Компетентність у сучасному суспільстві” (Competence in Modern Society),

опублікованій у Лондоні 1984 р., подано розгорнуте тлумачення поняття компетентності. Автор визначає компетентність як явище, яке “складається з великої кількості складників, більшість з яких відносно незалежні один від одного; деякі стосуються когнітивної сфери, інші – емоційної; ці складники здатні взаємозамінюватися на кшталт компонентів ефективної поведінки” [7]. При цьому, автор виділяє 37 видів компетентностей. У його переліку широко представлені такі категорії, як “готовність”, “здатність”, а також такі психологічні якості, як “відповідальність”, “впевненість”, тощо [7].

Таким чином, спочатку британський підхід до оцінювання компетентності базувався на функціональній компетентності, тобто на здатності виконувати професійні обов’язки згідно із затвердженими стандартами.

Протягом 1996–1998 рр. Дж. Чітхем (G. Cheetham) і Дж. Чіверз (G. Chivers) створили комплексну модель, яка складалася з п’яти категорій взаємопов’язаних компетентностей і компетенцій: *когнітивної компетентності* (теорії, концепції, знання, розуміння), *функціональної компетентності* (навички, “ноу-хау” (від англ. “know how” – знати як), *особистісних компетенцій* (поведінкові компетенції, “що робити”), *етичних компетенцій* (заснованих на особистих і професійних цінностях) і *мета-компетенцій* (критичне мислення).

2002 року було здійснено дослідження щодо застосування модифікованої версії цієї моделі, у якому взяло участь 16 британських компаній. Так, 56% компаній використовували функціональні моделі компетентності, 13% – “американські” поведінкові моделі, а 31% – комбіновані моделі, які поєднували у собі функціональні та поведінкові компетенції. Отже, дослідження продемонструвало, що, незважаючи на традиційне переважання функціонального підходу, британські фахівці відносять знання та поведінкові компетенції до ключових складників компетентнісного підходу до професійної підготовки фахівців [12].

Отже, у Великій Британії більш розширено трактується поняття “компетентність” порівняно з американським розумінням цього терміна. Дійсно, на відміну від США, де компетентності націлені виключно на поведінкові характеристики, пов’язані зі специфікою майбутньої професійної діяльності випускника вищого навчального закладу, у Великій Британії поняття компетентності розширюється і охоплює базові знання і характеристики, ціннісні орієнтації, а не лише функціональні компетенції, пов’язані зі специфікою роботи.

Останнім часом значно посилюється інтерес до освітнього бенчмаркінгу (educational benchmarking), що здебільшого пов’язано із політичними змінами, які відбуваються в Європейському освітньому просторі. Бенчмаркінг став відповіддю на проголошену Болонською декларацією стратегію сприяння європейському співробітництву щодо забезпечення якості освіти з метою розробки порівнюваних критеріїв і методологій, а

також на зростаючу конкуренцію серед університетів, необхідність виявлення кращої практики і вдосконалення власної діяльності [2].

2002 року на семінарі Європейської асоціації забезпечення якості вищої освіти (European Association for Quality Assurance in Higher Education) дослідницька група визначила бенчмаркінг як “відбір та адаптацію кращих практик з метою покращення освітніх послуг”.

З іншого боку розглядають поняття бенчмаркінгу в Агентстві забезпечення якості освіти (Quality Assurance Agency) у Великій Британії. Н. Джексон (N. Jackson) стверджує, що у контексті забезпечення якості професійних стандартів в країні, бенчмаркінг являє собою процес, спрямований на удосконалення професіоналізму фахівців шляхом стандартизації критеріїв успішної професійної діяльності та систематичного оцінювання їхніх професійних досягнень [6].

Варто зазначити, що керівним документом, обов'язковим для виконання всіма університетами, є Кодекс якості для вищої освіти (Quality Code for Higher Education), який містить загальні вимоги академічних стандартів для різних рівнів освіти [8]. Він не має статусу закону, але відповідає вимогам законодавства.

Частиною коду Якості є стандартизовані описи предметних галузей (subject benchmark statements) [9]. До теперішнього часу для програм бакалаврського рівня їх затверджено 61, для магістерського рівня – 16. Після затвердження вони оновлюються вперше через п'ять років, далі – через сім. Розробляються стандартизовані описи предметних галузей під керівництвом Агентства забезпечення якості групами фахівців, делегованими професійними співтовариствами і включають представників університетів, професійних, законодавчих та регулюючих органів (Professional, Statutory and Regulatory Bodies – PSRB), роботодавців.

На інституційному рівні стандартизовані описи предметних галузей формулюють для розробників бакалаврських і магістерських освітніх програм загальні вимоги до знань, умінь і навичок випускників, які планують працювати у цій галузі, орієнтують їх на професійні стандарти, що дозволяють більш чітко визначити необхідні професійні компетентності. Під час розробки міждисциплінарних бакалаврських і магістерських освітніх програм рекомендується використовувати декілька стандартизованих описів предметних галузей, кожен з яких охоплює свою специфічну сферу. Хоча стандартизовані описи предметних галузей і не мають законодавчої сили, британські університети керуються їхніми рекомендаціями, оскільки це дозволяє не тільки поліпшити якість професійної підготовки фахівців, але й сприяє їхній подальшій акредитації професійними співтовариствами.

Гнучкість британських освітніх стандартів і їх переважно рекомендаційний характер надають університетам широку автономію у виборі напрямів підготовки фахівців, визначенні змісту та структури

бакалаврських і магістерських освітніх програм, методів і форм їх реалізації. Університети самостійно визначають ті професійні компетентності та компетенції, якими повинні володіти їхні випускники. Це дозволяє вчасно відстежувати нове в науці і техніці і відобразити це в змісті дисциплін, що викладаються. Такий підхід дозволяє легко створювати міждисциплінарні програми, тобто готувати кадри для тих галузей, у яких з'являється найбільша кількість інновацій.

2002 р. Агенцією забезпечення якості освіти розроблено перший стандартизований опис предметної галузі “Лінгвістика” (Linguistics Subject Benchmark Statement) для бакалаврського рівня. Друге видання документу відбулося 2007 року [10], третє – у вересні 2015 року [11]. Додамо, що лінгвістика як наука активно розвивається; з'являються нові підгалузі та технології; змінюються вимоги ринку праці.

Стандартизований опис предметної галузі “Лінгвістика” (2015) містить загальні вимоги до знань, умінь і навичок випускників, які планують працювати у галузі лінгвістики. Так, необхідними компетентностями майбутніх фахівців з лінгвістики є фахова компетентність, інтелектуальна компетентність, предметна компетентність і загальна компетентність.

У межах нашого дослідження вважаємо за необхідне продемонструвати складники саме фахової компетентності фахівців з лінгвістики. Фахова компетентність передбачає ґрунтовні знання структурно-функціональних рівнів мови і відповідно основних розділів лінгвістики (фонетика, фонологія, морфологія, синтаксис, семантика, прагматика, дискурсивний аналіз). Варто зазначити, що вищезазначені розділи, у свою чергу, поділяються на підрозділи, а саме соціолінгвістику, діахронічну лінгвістику, еволюційну лінгвістику, лінгвістичну типологію, психолінгвістику, нейролінгвістику, засвоєння мови (language acquisition) та історію лінгвістики.

Таким чином, студент, який успішно завершив навчання на спеціальності “Лінгвістика”, повинен: вміло використовувати понятійний апарат з фаху; підбирати базові засоби аналізу лінгвістичних даних; здійснювати лінгвістичні дослідження з урахуванням специфіки системного підходу до аналізу феномену мови; характеризувати альтернативні лінгвістичні теорії; формулювати гіпотези щодо конструктивного аналізу лінгвістичних корпусів; застосовувати одержані знання особливостей феномену мови у методиці викладання мови, зокрема англійської як другої або іноземної.

Висновки. Велика Британія є провідною європейською країною, яка систематично розробляє методики удосконалення професійної підготовки фахівців. Запровадження у 80-х роках минулого століття компетентнісного підходу до професійної підготовки фахівців стало поштовхом до якісної видозміни парадигми професійної підготовки фахівців різноманітного спектру, що, у свою чергу, стало початком

становлення сучасної особистості, здатної критично мислити та уміло застосовувати здобуті професійні знання, вміння та навички у професійній діяльності.

Варто також звернути особливу увагу на ідею бенчмаркінгу. На прикладі Агенції забезпечення якості освіти у Великій Британії нами проілюстровано застосування освітнього бенчмаркінгу, зокрема у вищій освіті. Так, Агенція розробила стандартизовані описи предметних галузей, які мають виключно рекомендаційний характер. На нашу думку, це і є їхня основна перевага, оскільки університети зберігають за собою право розробляти освітні програми згідно власноруч визначеної освітньої траєкторії, однак запроповані шаблони, розроблені під керівництвом делегованих фахівців, зокрема представників Агенції забезпечення якості освіти, представників університетів та роботодавців, можуть стати успішним доповненням, оскільки враховують загальні потреби ВНЗ і, щонайважливіше, потреби ринку праці.

На прикладі стандартизованого опису предметної галузі “Лінгвістика” ми представили перелік компетентностей, зокрема фахова компетентність, інтелектуальна компетентність, предметна компетентність і загальна компетентність, якими повинен володіти студент-лінгвіст після закінчення спеціальності “Лінгвістика” у британському університеті. На прикладі фахової компетентності ми продемонстрували, що стандартизований опису предметної галузі “Лінгвістика” бакалаврського рівня передбачає здобуття студентом-лінгвістом ґрунтовних знання з фаху, а оволодіння достатніми знаннями у галузі лінгвістичних розділів (соціолінгвістика, нейролінгвістика, діяхронічна лінгвістика, типологія лінгвістики, тощо). Крім того, студент-лінгвіст здатен кваліфіковано здійснювати лінгвістичні дослідження та застосовувати різноманітні підходи до вивчення феномену мови. Незважаючи на досить теоретичне спрямування підготовки, студент-випускник володіє професійними знаннями з методики викладання мови і здатен викладати англійську мову як другу або іноземну у навчальних закладах.

Вважаємо, що вищезазначені позитивні аспекти британського досвіду щодо застосування компетентнісного підходу у професійній підготовці фахівців, зокрема фахівців з лінгвістики, можуть бути використані робочими групами для удосконалення процесу професійної підготовки фахівців з лінгвістики у вищих навчальних закладах України.

Перспективи подальших пошуків у напрямі дослідження полягають у вивченні зарубіжного досвіду, зокрема провідних європейських країн (Швейцарії, Німеччини, Нідерландів), щодо застосування компетентнісного підходу у професійній підготовці фахівців з лінгвістики з метою якісного удосконалення процесу професійної підготовки фахівців з лінгвістики у вітчизняних університетах.

ЛІТЕРАТУРА

1. A New Training Initiative: Agenda for Action / [Great Britain, Manpower Service Commission]. – London : HM Stationery Office, 1981. – 10 p.
2. Camp R. Benchmarking. The Search for Industry Best Practices that Lead to Superior Performance / R. Camp. – Milwaukee, Wisconsin : ASQC Industry Press, 1989. – 320 p.
3. Cheetham G. Towards a Holistic Model of Professional Competence / G. Cheetham, G. Chivers // Journal of European Industrial Training. – 1996. – 20 (5). – P. 20–30.
4. Knasel. E. Becoming Competent: Effective Learning for Occupational Competence (Report no. 27) / E. Knasel, J. Meed. – Sheffield : Employment Department and Learning Methods Branch, 1994. – 77 p.
5. Lester S. Professional Standards, Competence and Capability / S. Lester // Higher Education, Skills and Work-Based Learning. – 2014. – 4 (1). – P. 31–43.
6. Pilot Studies in Benchmarking Assessment Practice / [Quality Assurance Agency for Higher Education]. – Gloucester : Quality Assurance Agency for Higher Education, 1999. – 82 p.
7. Raven J. Competence in Modern Society: Its Identification, Development and Release / J. Raven. – London : H. K. Lewis & Co, 1984. – 251 p.
8. UK Quality Code for Higher Education. General Introduction [Electronic Resource]. – Mode of access : <http://www.qaa.ac.uk/en/Publications/Documents/Quality-Code-introduction.pdf>.
9. UK Quality Code for Higher Education. Subject Benchmark Statements [Electronic Resource]. – Mode of access : <http://www.qaa.ac.uk/assuring-standards-and-quality/the-quality-code/subject-benchmark-statements>.
10. UK Quality Code for Higher Education. Subject Benchmark Statement. Linguistics, 2007 [Electronic Resource]. – Mode of access : <http://www.qaa.ac.uk/en/Publications/Documents/Subject-benchmark-statement-Linguistics.pdf>.
11. UK Quality Code for Higher Education. Subject Benchmark Statement. Linguistics, September 2015 [Electronic Resource]. – Mode of access : <http://www.qaa.ac.uk/en/Publications/Documents/SBS-Linguistics-15.pdf>.
12. Winterton J. Implementing Management Standards in the UK / J. Winterton, R. Winterton // Academy of Human Resource Development Annual Conference / Honolulu, HA, 27 February-3 March / Proceedings. – 2002. – Volume 2. – P. 974–981.

Стаття надійшла до редакції 28 вересня 2017 року

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

ПИТАННЯ ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

УДК 372.882:82

Урсані Н. М.,

кандидат філологічних наук, доцент,
Донецький національний університет імені Василя Стуса
n.ursani@donnu.edu.ua

ЖИТТЯ ШКОЛЯРА У ХУДОЖНІЙ РЕЦЕПЦІЇ МАНДРІВНИХ ДЯКІВ У ВІРШАХ-ОРАЦІЯХ ХVІІІ СТОЛІТТЯ

Анотація

У статті проаналізовано життя школяра в художній рецепції мандрівних дяків на матеріалі віршів-орацій, які активно побутували у добу Бароко. Це гумористично-сатиричні твори, написані у бурлескному стилі про побут, навчання та пригоди студентів та школярів. Їх тематика тісно переплітається із великодніми святами, проповідницькими мотивами.

У роботі аналізуються дослідження видатних учених, які звертали увагу на проблеми вивчення низового бароко та на жанр орацій зокрема. А також досліджується життя студента як життя мученика, підкреслюється талант авторів орацій, які майстерно поєднали земний та небесний світ у своїй творчості.

Ключові слова: Бароко, вірші-орації, художня рецепція, бурлеск, стиль.

Summary

In the article there have been analyzed the life of a schoolboy in the artistic reception of traveling deacons on the material of poetry, which were actively used during the Baroque days. These are comic-satirical works written in the Burlesque style about the life, study and adventures of students and schoolchildren. Their subjects are closely intertwined with Easter holidays, preaching motives. The paper analyzes the research of prominent scholars who paid attention to the problems of studying the grassroots Baroque and the genre of narrations.

Key words: Baroque, verse-orientation, reception, burlesque.

До сьогодні не згасає інтерес до творчості мандрівних дяків, які у ХVІІ-ХVІІІ ст. створили питомий поетичний пласт української поезії, багатий на гумор, сатиру та креатив. Ці ознаки яскраво представлені у віршах-ораціях, які залишаються до сьогодні об'єктом наукового зацікавлення. Із них ми можемо почерпнути інформацію про освіту доби Бароко, дізнатися про побут студентів, їх ціннісні орієнтири та уявлення про світ. Звернення ж "низового Бароко" до сміху як альтернативного, але цілком повноцінного способу відображення реальності відкриває для нас нові можливості щодо художньої рецепції реалій тогочасного життя у творчості мандрівних дяків. Цінність їх творчої спадщини полягає і в тому, що автори орацій не позбавили свої твори рис питомої релігійності, характерної для літератури Бароко, а зуміли донести християнські догмати широкому загалу. В такому контексті цікаво було б розглянути,

яким постає життя в художній рецепції мандрівних дяків на матеріалі віршів-орацій, які постають об'єктом нашого дослідження.

Ціла когорта українських дослідників вивчали цей пласт поезії, зокрема, П. Житецький, В. Перетц, Д. Чижевський, М. Возняк, В. Колосова, Н. Кістяківська, Б. Бунчук, Г. Сидоренко, Л. Ушкалов, В. Шевчук, О. Сидоренко тощо. При цьому ми відзначаємо спорадичний інтерес до орацій у певних аспектах. Перші зауваги щодо ритміки орацій з'являються у праці М. Петрова, який відзначив перехід у виразно метричні розміри. Щодо появи орацій у XVII ст. висловив своє припущення В. Перетц. Увага учених була зосереджена і на походженні авторів. Так, Іван Франко характеризував народних авторів як "...народ бідний, робучий, покривджений долею" [10, 16]. Дослідник при цьому акцентував увагу на тому, що барокові поети перебували у вирі суспільно-політичних реалій свого часу, розуміли соціокультурні потреби України. Бурлескні вірші-орації у "низькій" та у "високій" тональності, як характерний жанр барокової поезії з'явилися на межі XVI-XVII ст. і активно побутували до кінця XVIII ст.

Про будні студентського життя писали також П. Житецький і М. Петров. Зокрема відзначали, що дяки ходили по базарах, заглядали до гуралень і шинків, не пропускали поминальних трапез, виявляли активність на Різдво і Великдень, поступово привчаючись і до чарки. Деякі з них пропивали, як і ваганти, не лише зібрані гроші, але й одяг, шукали любовних пригод із молодницями, за що отримували від чоловіків прочухана. Публікуючи уривки сатиричного "Правила ув'язателного п'яницям", М. Петров стверджував, що вони стосуються переважно гультяїв.

Д. Чижевський, зокрема, відзначав відтворення традицій західно-європейської сміхової культури у творчості мандрівних дяків. Саме це спричинило звернення авторів до комічних жанрів та зверненням до деструктивних форм письма: пародій, орацій, травестій тощо.

Ю. Барабаш вважає, що "мандрівними дяками" називали не лише студентів чи шукачів пригод, а й цілком серйозних людей, що, переходячи з одного на інше місце, шукали свого місця в суспільстві. Варто зазначити, що усі дослідники визнали уміння народних авторів пристосовувати науку до народного розуміння та талант авторів пов'язувати літературну творчість із народною.

Тематика творчості мандрівних дяків стала також предметом дослідження. Так, О. Мишанич, звернув увагу на те, що яскраву сторінку в історії давнього українського гумористично-сатиричного віршування склали вірші-орації та вірші-травестії, генетично пов'язані з різдвяними та великодніми святами. Вони виголошувалися як поздоровлення і мали риси величальної поезії. За словами О. Мишанича, "характерною рисою української літератури XVIII ст. відсутність чіткої межі між рукописною літературою та усною народною творчістю. [...] Кожний переписувач міг

вносити в текст зміни, редагувати його, пристосовувати до свого смаку” [6, 33].

На думку Г. Ноги, дяківські вірші зорієнтовані на земні справи. Вони стояли на порозі нової культури, яка вже була масовою та загальнодоступною. П. Білоус відзначає, що у “творах мандрівної братії поєднано проблему комічного та сакрального” [1, 347].

Дослідження М. Грицяя, О. Мишанича, С. Росовецького, Л. Махновця, Л. Копаниці демонструють тісний зв'язок літератури і фольклору. На цьому етапі обміну, вплив відбувався на різних рівнях, найплідніше на рівні системи образів, що розгортають нові теми любові, соціальної нерівності, передають настрій, розвивають нову традицію в літературі. А тому предметом нашого дослідження є життя школяра у художній рецепції мандрівних дяків на матеріалі віршів-орацій. При цьому варто відзначити, що який би момент із побуту мандрівних дяків не ставав об'єктом художньої рецепції, він буде наповнений питомою релігійністю. Життя мандрівних дяків кожен раз яскраво вплітаються і у канву різдвяної історії, яка представлена у віршах-ораціях. Деталі народного побуту, народні звичаї постають тут у контексті народних вірувань та відображення певних релігійних атрибутів. В усній сатирично-гумористичній літературі XVIII століття відбилосся ставлення до християнства. У цьому аспекті в першу чергу ми звертаємо увагу на художньому відображенні життя школярів у віршах-ораціях. У цих творах яскраво подаються сторінки життя бідного студента-мандрівника, образ якого набуває іноді певної конкретики: старець без бороди, пан Івах, худий пахолок, “багатий” пан, миркач, істинний християнин, “студент маленький, до науки сильненький”. Важливим атрибутом життя бідного школяра є дзвони: “Завсе іду дзвонити в зимі і в літі, / Ність ми гіршой біди на світі” [8, 126].

У ораціях життєві незгоди подаються як недостатки школярського життя з доволі широкою конкретизацією на окремих деталях, що пов'язані із обов'язками дзвонаря, процесом навчання, що супроводжується побиттям, голодуванням студентів тощо. Важливим атрибутом життя бідного школяра є дзвони: “...завсе іду дзвонити в зимі і вліті, / Ність ми гіршой біди на світі” [8, 126].

У ораціях життєві негаразди подаються як мучеництво героя: “...вилізу на дзвіницю, вітер мя провіває, / Од ног, до голови всюди досягає” [8, 126]. Бідна блаженська одежа, брак коштів на опалення школи – знакова частина тогочасного студентського та школярського життя. Опис таких ситуацій подається у причинно-наслідковому перебігу, який часто деталізується: через блягу одержину “вітер на дзвіниці од ног до голови досягає” [8, 126]. Саме тому школяр і відзначає: “А передзвонивши, до школи скочу, / То те ж і зубами, як возом затиркочу” [8, 126]. Така гіперболізація, на наш погляд, передає увесь трагізм зазначеної ситуації і як наслідок подається і голодне життя школяра: “В школі не топлено – / Так теж і на кухні нич не готовлено” [8, 126]. Таким чином, у поезії “Ово ж і я, панове” акцентується увага на

складних побутових умовах школярського життя, що супроводжується голодом і холодом. У цьому контексті про обов'язки його як дзвонаря згадується лише для того, аби привернути увагу читача на складні життєві обставини. Яскравими атрибутами студентського життя постає від холоду “чуприна як ріг”, вош, від укусу якої болить все тіло та голод: “А ще єден брат за мною зубами скрегоче, / А то все на нове, ще си єму їсти хоче” [8, 127].

У цій поезії різдвяна історія постає на задній план, адже школяр більше у деталях подає своє життя, аби розжалобити слухачів на багату милостиню: “Випеченую паску, присмажену ковбаску” [8, 127].

Пророкування та уславлення Різдва Христового в устах мандрівного студента виголошується з метою випрошування милостині. Таким чином, перед нами постає новий образ “од Бога присланий пророк”. Життя та істинна віра православного християнина вивіряються через бажання мирянина нагородити миркача дарунками:

*А я вашей ласки прошу
І торби на паску ношу,
А ми готові обирати,
Коби-сьте хотіли давати* [8, 127].

У поезії “От юж і я, пан Івах” також постають складні життєві реалії мандрівного дяка, який неочікувано з'являється перед статечними мирянами: “...пан Івах, / Вискочил на стілець, як птах” [8, 127]. У цьому творі звучать філософські мотиви, що полягають в осмисленні життя монаха із позицій мирських та позицій чернечих через діалог між мирським чоловіком та ченцем:

*... Чи не ліпше би тобі ся,
Небораче нищий, наймити йти служити,
Нижли увечір і рано попід окна си волочити?*

Фактично він запрошує його наймитувати за плату: “...попів трошки кулешу варити, / А що слушне і грішми платити” [8, 127].

У контексті даного твору школярське життя тісно пов'язане із вивченням Святого Письма, яке стало основою барокового світогляду:

*Бо я у письмі по коліна броджу,
Знаю я, що то за книга
Торколай, знаю, що псалтира,
І всіх книг я много знаю* [8, 127].

Як справедливо відзначає Л. Ушкалов: “Звичка до сповнених пригод “пікарескних” мандрів...була настільки сильною, що вони могли тривати мало не все життя...” [9, 63].

Вибір між мирським та божественним на користь останнього вмотивується елементами проповіді, а тому й звучить пересторога:

*Підуть вас потішать в пеклі ангели глухії,
Таку собі розкіш будете мати –
Єдна до другої смолою переливати* [8,127].

Такі апокаліптичні мотиви у творі з'являються, на наш погляд, для утвердження християнських цінностей. Таким чином, серед реалій буденного мирського життя чітко утверджуються релігійні орієнтири. А образи мандрівних дяків набувають характеру провісників, наставників християнської віри та Слова Божого.

Цікавими є орації, в яких відбувається гра слів, як у творі "Помагай Бог, наша милость, альбо вечір добрий". Перед нами постає образ "худого пахолка", який усе стратив у турецькій війні". Перед героєм виникає необхідність життєвого вибору: йти служити, або йти до школи. У будь-якому випадку бідність залишається атрибутом життя: "...Ходи до школи, / А осли, що маєш, проїш, пойдеш од нас голий" [8,127].

Важливим елементом школярського життя є вивчення латини. Навчання супроводжується процесом побиття нового студента. Знаковою для барокової поетики є гра слів: леміш і лемішки, мислю і масло. Та й розпорядження учителя латини: "А дайте йому з маслом кашу", – трактується як побиття.

Гастрономічна тематика охоплює значну частину віршів-орацій. Часто ліричний герой мріє про їжу: "О школьних речах рад би оповісти, / Але вам, здоров'я кажучи, хочет ми ся їсти" [8, 139]. Часто мрія учня спрямована не на навчання: "Коли би ми дяк частенько їсти давав" [8, 130].

Школярське життя оцінюється з позицій гастрономічних: "Єсть, що їсти і пити, іноді – нічого" [8, 130].

Народна їжа та харчування також яскраво представлені в ораціях. На жаль описи розмаїтого застілля виступають лише мрією в житті мандрівного студента: од їжі "пояс тріщить", "натасувавсь галушок, як солі жажку", "другий з ковбасами тісно намостив" [8, 131]. У студентському житті постають інші реалії – брух, як камінь з лою. Голод часто супроводжується описом поганого самопочуття: "І так мя тая ковбаса розібрала, / Аж мя матуся водою одливала" [8, 134].

Різдвяна тематика у віршах-ораціях тісно пов'язана із мотивом подання милостині, колядникам, які несуть благу вість про народження Спасителя: "Христос рождається, я вам колядую" [8, 130]. У цих творах сакральні події зі Святого Письма стають наче б частиною буденного тогочасного життя, коли кожного року людство причащається до таїни Різдва Христового. Іноді пародійність проступає через наче б плутанину в подіях: "Христос воскрес, ба, правда народився" [8, 132] або "Христос народився, ба, правда воскрес" [8, 137]. У житті тогочасного бідного люду ця знаменна подія тісно переплітається із радістю від очікуваного подаяння. Адже до Різдва в силу певних життєвих обставин студенти перебувають у досить складних умовах. Правда, під кінець барокової доби В. Перетц відзначає, що "реалістична" та "блазеньська" тенденція різдвяних та великодніх декламацій часто перехоплювала через край, коли релігійне ставлення до свята зникає. Зрідка у канву тексту вплітаються радісні звістки про народження Спасителя та

заклик щодо подання милостині. “Христос воскрес, о тім знайте / І його мило всі привітайте / Бо естем покойовий того, / І слугою естем Його” [8, 141].

Іноді із мотивом проповідницьким, коли пан бакаляр повчає мирян:

А ви, слухачі, до церкви ходьте,

А пану Богу за то ся мольте,

Аби отдалил тяжкую біду,

Я за то Бога просити буду [8, 143].

Життя школяра у художній рецепції мандрівних дяків тісно пов'язане з реаліями земного світу. Широка тематика віршів-орацій пов'язана з навчальним процесом, важкими буднями студента та школяра сприяє відображенню реалій земного життя. Елементи бурлеску у творах лише підсилюють трагізм різних пригод та школярських буднів. Ключовими тут постають акценти на окремих деталях, як: бідна одежа, воші, голод, побиття, дзвони на морозі тощо. На наш погляд, життя мандрівного дяка осмислюється не як життя пиворіза і гульця, а як життя мученика. Бо ж саме він приносить мирянам благу вість про народження Спасителя, саме через нього новонароджений Ісус приймає дари від багатих мирян. Таким чином, аналіз орацій XVIII ст. свідчить про прояв у них багатогранності й універсальності феномена бурлескного світогляду. Цей аспект залишається відкритим для подальшого його осмислення на матеріалі творів низового Бароко.

ЛІТЕРАТУРА

1. Білоус П. В. Історія української літератури XI - XVIII ст. : навчальний посібник / П. В. Білоус. – К. : ВЦ “Академія”, 2009. – 424 с.
2. Бунчук Б. Про форму поетичних творів Г. Сковороди / Борис Бунчук // Біблія культура : зб. наук. статей. – Вип. 1. – Чернівці : Рута, 2000. – С. 98–103.
3. Колосова В. Климентій Зіновієв. Життя творчість / В. Колосова. – К. : Наукова думка, 1964. – 207 с.
4. Нога Г. Звичаї тієї з давніх школярів бували... (Український святковий бурлеск XVII-XVIII століть) / Геннадій Миколайович Нога. – К. : Стило, 2001. – 189 с.
5. Мальцев В. Ізосилабізм, цезура та клаузула як основні елементи ритміки українського 13- складового вірша VIII століття / Мальцев Валентин // “Мандрівець”. – Тернопіль, 2012. – 6 (102). – Листопад – грудень. – С. 44–49.
6. Мишанич О. Українська література другої половини XVIII ст. і усна народна творчість / О. Мишанич. – К. : Наукова думка, 1980. – 344 с.
7. Сулима М. Українське віршування кінця XV – початку XVII ст. / М. Сулима. – К. : Наукова думка, 1985. – 148 с.
8. Українська література XVIII ст. Поетичні твори. Драматичні твори. Прозові твори. – К. : Наукова думка, 1983. – 696 с.
9. Ушкалов Л. Сковорода та інші: Причинки до історії української літератури / Л. Ушкалов. – К. : Факт, 2007. – 552 с.
10. Франко І. Забутий український віршопиєць XVII віку / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. – К. : Наукова думка, 1981. – Т. 31. – С. 156–172.
11. Чижевський Д. Українське літературне Бароко : вибр. праці давньої літератури / Д. Чижевський. – К. : Обереги, 2003. – 576 с.
12. Шевчук В. У чому полягала поетична реформа Григорія Сковороди / В. Шевчук // Наука культура. Україна. – К., 1990. – Вип. 24. – С. 174–182.

Стаття надійшла до редакції 1 жовтня 2017 року

УДК 82.091-2[821.113.5+821.161.2]

Табаківа Г. І.,
кандидат філологічних наук, доцент,
Бердянський державний педагогічний університет
septeni@ukr.net

РЕАЛІЗАЦІЯ МОТИВУ СПАДКОВОЇ ХВОРОБИ В ДРАМІ НАТУРАЛІЗМУ: ВІД ГЕНРІКА ІБСЕНА ДО ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Анотація

У статті вивчається питання розвитку натуралістичних тенденцій в драмах Ібсена та Лесі Українки. Подається огляд розвитку натуралістичної драми в європейській літературі. Розглядається мотив спадкового божевілля та його реалізація в драмах "Привиди" Г. Ібсена та "Блакитна троянда" Лесі Українки. Українська письменниця на відміну від норвезького драматурга більшого значення надає темі кохання й шлюбу, намагаючись вирішити питання про відповідальність хворого, який вирішив побудувати сім'ю.

Ключові слова: натуралізм, драма, "нова драма", мотив, спадковість, позитивізм.

Summary

The article deals with the question of naturalistic tendencies in the dramas by Ibsen and Lesya Ukrainka. The review of naturalistic drama development in the European literature was made. The motive of hereditary madness and its realization in the dramas "Ghosts" by Ibsen and "Blue Rose" by Lesya Ukrainka was analysed. Ukrainian writer emphasizes the theme of love and marriage as opposed to Ibsen. She tries to solve the question about responsibility of mentally diseased man which wants to make a family.

Key words: naturalism, drama, "new drama", motif, heredity, positivism.

Українська драма на межі ХІХ – ХХ століть розвивалася під помітним впливом західноєвропейської "нової драми". Слід зазначити, що в ті часи світова література переживала помітний підйом драматичного мистецтва. Криза класичного реалізму (позитивізму) як провідного напрямку європейської культури середини й другої половини ХІХ століття супроводжувалася утвердженням натуралізму. Зманіфестований передусім творчою практикою й теоретичними працями Е. Золя, натуралізм звертав пильну увагу на біологічні виміри реальності, на фізіологічне підґрунтя суспільно-психологічних стосунків, суттєво розширив і увиразнив мистецьку образність, наголошував на невід'ємності людського існування від могутніх сил природи. Погляди Золя, які в сценічному мистецтві найбільш повно реалізувалися у Вільному театрі Андре Антуана, мали суттєвий вплив на подальшу драматургію, у якій натуралізм не має значного поширення, але плідно трансформується в межах інших течій.

Якщо для Золя драматургія була хоч і суттєвим, але тільки епізодом у творчій діяльності, то Генрік Ібсен увійшов у світову культуру передусім як драматург. Його довготривала й плідна драматургічна творчість, зберігаючи внутрішню цілісність, своєрідно відображає основні фази розвитку європейської драми ХІХ ст.

“Сполучена з яскравістю фольклорної образності й підсилена патріотичним пафосом романтична піднесеність вишукано трансформується в нього в художнє осягнення складності суспільних процесів, неоднозначності взаємин героя й оточення” [1, 101], про що свідчать такі вершинні драми автора, як “Бранд” і “Пер Гюнт”. Посилення реалістичних тенденцій врешті призводить до увиразнення побутових картин (скажімо, ібсенівські ремарки відзначаються особливою розлогістю й ґрунтовністю), занурення в таємниці людської психіки. У своїх останніх п’єсах драматург приходиться до натуралізму. Найвиразніше натуралістичні тенденції виявились у драмі “Привиди”

Поява п’єси не пройшла непоміченою, адже навколо неї велася жвава дискусія. Про це свідчить хоча б те, що довгий час вона була заборонена й вперше поставлена на рідній сцені лише в 1903 році, тобто лише через 22 роки після написання. Ібсен же, незважаючи ні на що, продовжував писати. У листі до Софуса Шандорфа він висловив свою позицію щодо заборони “Привидів”: “...намагаються зробити мене відповідальним за погляди, що були висловлені дійовими особами драми. А між тим, в усій книзі немає ні єдиного відгуку, який можна було б поставити на рахунок автора. Я ретельно запобігав цьому. Метод, рід техніки, який покладено в основу форми книги, сам собою виключав можливість для автора виявити в репліках свої особисті погляди. Моїм наміром було викликати в читача враження, що він під час читання переживає уривок зі справжнього життя” [Цит. за 2, 218–219].

Один із перших дослідників творчості Г. Ібсена Роберт Гейер наголошує на тому, що Ібсен майстерно деталізує зображення психічних станів персонажів, особливо це стосується психічно нестабільних типів. Гейер відзначає цікавий факт: критики-сучасники (початок ХХ ст.) на аналізі таких типів не зупинялися, мотивуючи їх “дивність” національними особливостями. Гейер же пояснює особливості поведінки таких героїв саме розладами в психіці [4].

Найяскравіший представник такого типу персонажів – Освальд – головний герой п’єси “Привиди”. Ібсен нарешті вирішує питання спадковості, протиріччя між власною волею й волею пращурів, яка тяжіє над особистістю. Ще Бранд з однойменної п’єси, стверджуючи, що його “я” недоторканне, раптом запитує себе про роль гріхів роду. Він так і не вирішує сумнівів, але вони не залишають драматурга з того часу. Майже в усіх п’єсах пізнього періоду спадковість впливає або на фізичне, або на моральне здоров’я. Освальд змушений страждати за гріхи батька-алкоголіка, його психічне здоров’я під загрозою, а це для людини творчої професії – художника – є одним з найтяжчих випробовувань.

Образ матері Освальда – фру Алвінг можна розглядати як своєрідне продовження образу Нори з “Лялькового дому”, адже героїня “Привидів” наважується піти від чоловіка-алкоголіка й прагне почати нове життя так само, як і Нора. Проте, якщо про подальшу долю Нори ми можемо лише здогадуватися, то життя фру Алвінг нам відоме. Ібсен стверджує думку, що суспільство не дозволить жінці таку свободу, принаймні не в часи Ібсена. Крім того, її коханий чоловік, пастор Мандерс, не може прийняти жінку, що полишила власну родину. А тому Елене Алвінг змушена залишатися з чоловіком і заради сина створювати міф щасливої родини, чим проголошує ідеал материнської жертвності.

Саме мати допомагає Освальду зрозуміти причини його хвороби, проте вона не здатна вберегти його від виявів спадковості, а значить повторення батьківської долі. Побачивши Регіну та Освальда на кухні, коли вони не здогадувалися про це, фру Алвінг ніби повертається назад у часі й бачить власного чоловіка, що так само колись загравав з матір'ю Регіни – привидів минулого. Жінка проголошує основну думку п'єси про те, що привиди живуть у кожному, адже людство успадковує від попередніх поколінь не лише хвороби, але і їх забобони, переконання, звичаї, традиції. “Я думаю, що всі ми ні що інше, як привиди, – говорить фру Алвінг. – Не тільки те, що ми успадкували від батьків, зберігається в глибині душі нашої, – ні, в нас є багато різних понять і вже віджилих вірувань. І хоча ці поняття та вірування не живуть уже справжнім повним життям, а знаходяться так би мовити, в бездіяльному стані, тим не менш ми ніяк не можемо позбавитися їх” – (Тут і далі переклад наш. – Т.Г.) [6, 42].

Отже, натуралістичний мотив спадковості отримує в п'єсі Ібсена масштабне звучання, а божевілля головного героя є лише окремим його виявом.

Мотив спадкової хворобливості після Ібсена поширився на літературу всієї Європи. Якщо ж говорити про вітчизняну драматургію хронологічно окресленого періоду, то необхідно зазначити, що вона “творчо сприйняла мистецькі традиції західноєвропейської “нової драми”, розробивши жанри соціальної, психологічної, інтелектуальної “драми ідей”, які виявилися надзвичайно продуктивними в літературно-сценічному процесі ХХ ст” [9, 56]. Характерно, що українські драматурги порубіжжя минулих століть (як і західноєвропейські) помітну увагу у своїх творах приділяли відтворенню актуальних проблем сучасного їм життя.

Однією з українських послідовниць ідей Ібсена в українській літературі є Леся Українка. Промовистим свідченням цього стає її перша п'єса “Блакитна троянда” (1856).

Індивідуалістичні мотиви перших драматичних творів, як зазначав український літературознавець з діаспори, дослідник творчості Лесі Українки, Р. Кухар у своїй розвідці про ранній період драматургії [7, 101], перетинаються як тематично, так і хронологічно з двома її поезіями “Все, все покинуть” і “Як я умру”. Глибокі внутрішні переживання поетеси, що були першопричиною написання нею драми «Блакитна троянда», цілком суголосні настроєм розчарування в особистому житті, що виразно простежуються у цих поезіях. Безумовно, що ці твори в основі мають автобіографічний чинник, отже індивідуалізм і спричинив появу таких драматичних творів української письменниці як драма “Блакитна троянда”, діалог “Прощання”, драматична поема “Скульптор”.

Драма “Блакитна троянда” близька до твору Ібсена “Привиди” у першу чергу через тему спадковості. Мотиви спадковості хвилювали українську письменницю, і в першу чергу як тематична основа для написання твору. Відомий український літературознавець П. Одарченко у статті “До генези “Блакитної троянди” Лесі Українки” подає цінний матеріал стосовно першопричин написання українською письменницею її драматичного первістка [8, 74]. Він вказує на назви двох джерел “Підручник психіатрії” Ебінґа та чернетки плану Лесиної драми (нариси окремих дій “Блакитної троянди”). Перша праця з’ясовує нам назву джерела, звідки Леся Українка брала допоміжний матеріал для написання драми. Правдиве зображення у творі складних психологічних катаклізмів душевно хворої людини вимагало чималої кількості фактологічних знань, і, звичайно, без спеціальних фахових посібників із цієї галузі обійтися було важко. З названого вище “Підручника психіатрії”, в основному з розділу “Періодичне божевілля”, Леся Українка робила виписки, не беручи до уваги інших медичних відомостей, відкидаючи інформацію про психічні особливості внутрішніх процесів, звертаючи основну увагу на зовнішні вияви психічної хвороби, роблячи у дужках ремарки про свої певні судження, що, зокрема, і засвідчує важливість цих виписок.

Для опису душевної хвороби героїні драми Любові Гощинської Леся Українка в основному користувалася книжними джерелами, а також оригінальним методом спостереження, візуально намагаючись уявити собі стан перед нападом приступу, щоб потім все детально зобразити. Відомо також, що у липні 1896 р. (якраз під час написання твору), гостюючи у свого дядька, лікаря-психіатра О.П. Драгоманова, у Торках, поблизу Варшави, вона вела спостереження за пацієнтами тамтешньої клініки, детально описавши свої враження в нарисі “Місто смутку” (1896). Ці спостереження, безумовно, були також використані в роботі над останньою редакцією драми.

Незважаючи на тематичну спорідненість, за композиційною побудовою та ідейною спрямованістю “Привиди” і “Блакитна троянда” суттєво відмінні між собою. Ібсенове розуміння долі, фатуму має яскраво виражену особливість античного трактування даних проблем, інколи значно категоричнішу від самих грецьких трагедій. “Герої драм Ібсена перебувають під потужним пресом фатальної невблаганності долі, яка вимагає від своїх жертв цілковитого самоосудження, самовідреченості, що зводить стосунки людей виключно до морально-етичних оцінок” [11, 93]. У “Привидах” Ібсен категорично виступає проти тих, хто не бажає нести відповідальність за свої вчинки. Герої драми Лесі Українки також підвладні долі, вони усвідомлюють приреченість стосунків, без права на реалізацію своїх внутрішніх бажань, що однак не заважає їм мріяти й прагнути до особистого щастя.

Оригінальною, поруч з Ібсеновими драмами, є тема ідеального кохання в “Блакитній троянді”, що надає Лесиному твору цілком своєрідного характеру. До відносин між людьми Леся Українка ставить вимоги вірності та моральної чистоти – чого ми не бачимо в Ібсена, у тому числі й у “Привидах”, де Регіна погоджується на стосунки з Освальдом лише через підвищення власного соціального стану та гроші. На противагу Любові Гощинській, яка не хоче обтяжувати Ореста своєю хворобою, що й стало джерелом основного конфлікту п'єси, герой “Привидів” Освальд, навіть не замислюючись, одружився би з Регіною, адже про кохання між ними не йдеться: Регіна, як тільки дізналася про хворобу Освальда, без вагань покинула його.

У коханні Любов Гощинська вбачає прекрасну “чудову поему”. У драмі ми спостерігаємо два погляди на сутність кохання в розумінні Любові (кохання “блакитної троянди” і земна любов), де перша з двох категорій має ірраціональне трактування, бо не хоче зважати на розум, а друга – раціональне, як усвідомлення загрози спадкової хвороби божевілля. Орест не вірить глибоко в суть символу “блакитної троянди”, він адепт земного, людського почуття, яке принесе йому кохана.

У полі зору обох драматургів опиняється ще один різновид любові – материнська любов. Однак, якщо фру Алвінг у “Привидах” усіяко намагається потурати бажанням сина, навіть в одруженні з Регіною, то Марія Захарівна Груїчева весь час намагається стати між Орестом і Любою, саме її ставлення до стосунків сина з Гощинською, фактично, призводить до прогресування хвороби Люби, її “втечі” від Ореста і, як наслідок, його занедуження. Н. Зборовська, аналізуючи “Блакитну троянду”, зазначала: “Орестова матір через свій страх втратити сина постає у ролі “грізного судьбища”: вона ненавидить Любу і прагне її позбутися у своєму житті і у житті сина” [5, 119]. І якщо

фру Алвінг свідомо вбиває свого сина, не в змозі бачити його страждання, то Груїчева, залишаючи пляшку з ліками перед Гощинською, несвідомо підштовхує її до вирішального кроку. Проте смерть Люби лише остаточно віддаляє Груїчеву від сина: “Не чіпай, ти її ненавидиш. Вона через тебе отруїлась!”... Покинь мене, мені нікого не жаль, я піду за нею. Нащо мені жити?” [12, 69].

Ставлення літературної критики до ранньої драматургії Лесі Українки було дуже критичне (значною мірою навіть негативне), особливо з боку російських критиків, які вбачали вже у появі першого твору “сміливий виклик української етнографічно-побутової драми російській драматургії з її претензіями виходу на широкі літературні горизонти” [3, 64]. Зокрема П. Рупін у своїй статті “Перша драма Лесі Українки” [10, 27] безпідставно применшує художні вартості Лесиної драми, особливо у зіставленні з Ібсеном, в ореолі величі якого українська письменниця виступає якщо не плагіатором його “Привидів” з тематикою спадковості, то не інакше як невмілий інтерпретатор усіх художніх вартостей, порушуваних у драмах Ібсена, Метерлінка, або ж у Андрєєва та Чехова.

Не праві, напевне й ті, хто нововведення письменниці, які суперечать певним ustalеним нормам художнього відображення дійсності, розцінюють як причину відсутності таланту. Рупін, називаючи “Блакитну троянду” “блідою, безбарвною квіткою”, протиставляє її драмі “У пущі”, де розкриття універсальних філософських проблем набуло виразної конкретизації в умовах українського життя. Тематична проблематика цих творів є відмінною: кожен з них – окрема художня цілісність. Тим більше, що Леся Українка свою першу драму вважала не такою вже і слабкою, а основну її невдачу вбачала вже у пізнішій її театральній інтерпретації. Зайвими, на думку М. Сулятицького, є і закиди П. Рупіна стосовно відсутності у “Блакитній троянді” витонченого й енергійного діалогу, що спостерігається вже в поетичних драмах Лесі Українки. Критик не враховує особливостей одного і, відповідно, – другого літературних жанрів (прозової драми і драматичної поеми) [11, 94].

Отже, символічно-іраціональне бачення Лесею Українкою представлених у творі проблем буття часто призводить до суперечностей потрактування внутрішнього світу героя (у даному випадку Любові Гощинської), її психологічних особливостей. Закладена у творі символічна таємничість (спрямована на перспективу зацікавлення порушуваними у драмі проблеми) відбиває внутрішню суть по-справжньому майстерного твору мистецтва, літературно-художньою реалізацією якого і є драматичний твір Лесі Українки “Блакитна троянда”. Поруч з Г. Ібсеном вона розкриває тему спадкового божевілля, однак на відміну від норвезького драматурга

більшого значення надає темі кохання й шлюбу, намагаючись вирішити питання про відповідальність хворого, який вирішив побудувати сім'ю. Розкриттю цієї теми сприяє й образ матері, яка з одного боку намагається вберегти сина, а з іншого – завдає страждань.

ЛІТЕРАТУРА

1. Адмони В. Г. Генрик Ибсен / В. Г. Адмони. – М. : Художественная литература, 1989. – 270 с.
2. Аникст А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века / А. Аникст. – М. : Наука, 1988. – 505 с.
3. Бичко А. Леся Українка: Світоглядно-філософський погляд / А. Бичко. – К. : Український Центр духовної культури, 2000. – 186 с.
4. Гейер Р. Герои Ибсена съ психиатрической точки зрѣнія / Пер. с фр. Р. Гейер. – М. : Типографія А.П. Волкова, 1903. – 70 с.
5. Зборовська Н. “Віщий сон” і драма “Блакитна троянда” Лесі Українки / Н. Зборовська // Сучасні літературознавчі студії : збірник наук. праць / гол. ред. В. І. Фесенко. – К. : Видавництво КНЛУ, 2004. – Вип. 1 : Онірична парадигма світової літератури. – С. 53–58.
6. Ибсен Г. Привидения / Г. Ибсен // Ибсен Г. Собр. соч. : в 4 т. – М. : Искусство, 1957. – Т. 3 : Пьесы 1873–1890. – 855 с.
7. Кухар Р. До джерел драматургії Лесі Українки : монографія / Р. Кухар. – Ніжин, 2000. – 268 с.
8. Одарченко П. До генези “Блакитної троянди” Лесі Українки / П. Одарченко // Петро Одарченко. Леся Українка. – К. : Вид-во М. П. Коць, 1994. – С. 72–81.
9. Паскевич Н. Внутрішні контактні зв'язки В. Винниченка-драматурга з С.Пшибишевським / Н. Паскевич // Слово і Час. – 2000. – № 7. – С. 56–58.
10. Рулін П. Перша драма Лесі Українки / П. Рулін // Українка Леся. Твори : у 12 т. – Харків, 1926. – Т. 4. – С. 6–28.
11. Сулятицький М. Особливості художнього мислення Лесі Українки – драматурга (На матеріалі драми “Блакитна троянда”) / М. Сулятицький // Український модернізм зі столітньої відстані. Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство : зб. наук. праць Рівненського державного гуманітарного університету. – Рівне : РДГУ. – 2001. – Вип. X : спеціальний. – С. 92–101.
12. Українка Леся. Зібрання творів у 12 тт. / Леся Українка – К. : Наукова думка, 1976. – Т. 5 : драматичні твори (1909 – 1911). – 335 с.

Стаття надійшла до редакції 7 жовтня 2017 року

УДК 821.161.2(82-3) +821.111

Школа І. В.,
кандидат філологічних наук, доцент,
Бердянський державний педагогічний університет
ireneshkola@gmail.com

ІМПРЕСІОНІСТИЧНИЙ ПРИНЦИП ВІЗУАЛІЗАЦІЇ МІСЬКОГО ПРОСТОРУ У ТВОРАХ В. ВУЛФ ТА І. ВІЛЬДЕ

Анотація

Стаття присвячена аналізу імпресіоністичної манери зображення міського простору в романі “Місіс Деллоуей” В. Вулф та циклі повістей “Метелики на шпильках” І. Вільде. Вона втілюється, зокрема, у суб’єктивній формі нарації, фрагментарній характеристиці персонажів, мозаїчному змалюванні своєрідних деталей та передачі феноменів почуттєвої сфери за допомогою ретельно дібраних чуттєвих вражень. Авторки не переповідають події, а фіксують повсякденне життя, даючи можливість читачеві особисто спостерігати та відчувати міський простір.

Ключові слова: імпресіонізм, міський простір, деталь, враження, відчуття, суб’єктність.

Summary

The article is devoted to the analysis of the impressionistic manner of urban space representation in the novel “Mrs. Dalloway” by V. Woolf and the stories “Pinned Butterflies” by I. Vilde. This manner is embodied, in particular, in the subjective form of narration, the fragmentary characterization of characters, the mosaic depiction of the specific details and showing of phenomena of the sensory sphere with the help of carefully selected sensory impressions. Authors do not narrate events, but fix their daily lives, giving the reader the opportunity to observe and experience urban space personally.

Key words: impressionism, urban space, detail, impression, feeling, subjectivity

Головна концепція імпресіонізму – витончене відтворення особистісних вражень і спостережень, мінливості життєвих передчуттів і переживань. Як стильова течія європейського письменства він набуває популярності з другої половини XIX – початку XX ст. й розкривається, насамперед, в індивідуальних пошуках, відсутності чітко заданої форми й прагненні передати предмет в уривчастих, миттєво фіксуючих кожне враження штрихах, що при огляді цілого виявляють свою єдність і зв’язок. Особливо чуттєво імпресіоністи зображають природу, її красу, розмаїтість і мінливість життя, переживання особистості.

У цьому контексті надзвичайно актуалізуються роман “Місіс Деллоуей” В. Вулф та цикл повістей “Метелики на шпильках” І. Вільде. Письменниці – яскраві представниці літератури епохи модерну, на творчість яких варто поглянути крізь призму імпресіонізму, а компаративне зіставлення названих творів дозволить простежити типологічні збіги та відмінності й увиразнити суто національні риси творення міського простору.

Українські та зарубіжні дослідники (Г. Батюк, Дж. Голдмен, К. Горелов, Н. Любарець, С. Роу та ін.) відзначають імпресіоністичність роману В. Вулф і повістей І. Вільде та фрагментарно висвітлюють це питання, аналізуючи твори авторок, однак відсутність порівняльного аналізу зумовила появу обраної нами теми. Відтак, метою нашої роботи є дослідження імпресіоністичного принципу візуалізації міського простору в романі “Місіс Деллоуей” та трилогії “Метелики на шпильках”.

Порівняння творчої манери В. Вулф з імпресіонізмом почалося ще за життя письменниці. Як зауважує британська дослідниця Дж. Голдмен, письменницю вітали як “новатора експериментальної форми, “імпресіонізму”, та потоку свідомості” [4, 127]. Авторка й сама оголошувала себе противницею реалізму, відверто говорячи про це в літературних публікаціях. За власними естетичними принципами, В. Вулф відмовилася від характеристик у тому розумінні, в якому їх уявляли реалісти. Її книги позбавлені сюжету та інтриги, що зв’язувала б розповідь. Вони розпадаються на окремі виконані в імпресіоністичній манері замальовки внутрішніх станів різних людей і є виявом потоку їх свідомості.

Так, у романі “Місіс Деллоуей” бачимо імпресіоністичну гру світла і тіні, різнокольорову гаму емоційних станів героїв, відчуваємо запахи і звуки – все те, що фіксує не саме життя, не його предметну сутність, а враження та почуття. На кшталт імпресіоністичного живопису текст англійської письменниці немовби зітканий з яскравих мазків: читач, за задумом авторки, бачить місто очима персонажа, а отже – потік розрізнених вражень героїв – єдина реальність, якою він володіє і з якої складається простір британської столиці: “In people's eyes, in the swing, tramp, and trudge; in the bellow and the uproar; the carriages, motor cars, omnibuses, vans, sandwich men shuffling; brass bands; barrel organs; in the triumph and the jingle and the strange high singing of some aeroplane overhead was what she loved; life; London; this moment of June” – “Погляди перехожих, гойдання, гупання, шурхотіння; шум і ревіння машин, автобусів та автофургонів, човгання живих реклам; духовий оркестр; голос шарманки; та поверх усього дивно високий звук аероплана, – ось усе, що вона любить: життя; Лондон; саме цю хвилину червня” [6, 129–130] (Тут і надалі в перекладі автора – І. Школа).

Головними елементами, що формують структурно-образну парадигму тексту, враховуючи, що їх семіотична цінність зовсім різна, є наступні одиниці: motorcars, parks, the sound of an aeroplane, well-dressed woman, Parliament, sparrows, Lord, Lady, shop windows, military music, the swing, tramp, the silence, the Times, the sound of Big Ban – легкові автомобілі, парки, звук літака, добре одягнена жінка, парламент, горобці, лорд, леді, вітрини, військова музика, гойдання, гупання, тиша, Таймз, звук Біг Бену. Усі ці слова-маркери складають єдиний пазл образу Лондона. Чітко простежуються опозиції шум/тиша, звичайні

люди/титуловані особи, життя/смерть, нікчемність/влада, натовп/самотність, молодість/старість, урбаністичний простір/природа, фіксуючи багатолічність і мозаїчність семіотичного простору великого міста. Реципієнт бачить англійську столицю саме в цю хвилину, відчуває усю повноту її життя, яку цілеспрямовано підкреслено звуковими епітетами та словами, що позначають рух: uproar, brass bands, barrel organs, high singing of some aeroplane, jingle – шум, духові оркестри, шарманки, високий звук якогось літака, дзвін; swing, shuffling, waiting – гойдання, човгання, очікування та ін. Таким чином простір британської столиці набуває об'ємності й густини, він стає не лише видимим – його можна почути. В. Вулф перераховує вулиці, магазини, станції метро, стадіони, парки та райони: Arlington Street, Picadilly, St. James's Park, Embassy, Mulberry's shop, Oxford Street, Buckingham Palace, Leadenhall Street, Regent's Park Tube Station etc. Топографічна точність, деталізація та надмірне нагромадження словесних образів створюють ущільнену реальність, в якій приховано багато знаків і смислів: "... aeroplane rushed out of the clouds again, the sound boring into the ears of all people in the Mall, in the Green Park, in Piccadilly, in Regent Street, in Regent's Park, and the bar of smoke curved behind (...) it wrote one letter after another" [6, 140] – "...аероплан знову вискочив з хмар, нудний звук вгвинчувався у вуха всіх людей на Мелі, в Грін-Парку, на Пікаділі, Ріджент-стріт та Ріджент-Парку, – позаду був шлейф диму (...) одну за одною він писав літери"; "A child cried" – "Плакала дитина" [6, 141].

Авторка майстерно змальовує місто крізь призму світовідчуття своїх героїв. Цей образ суб'єктивний, але, водночас, він репрезентує колективну пам'ять народу, що фіксує його традиції, побут та особливості менталітету: "...lady is known by her shoes and her gloves" [6, 133] – "...леді впізнають за черевиками та рукавичками"; "The English are so silent..." [6, 184] – "Англійці такі мовчазні...". Так, за допомогою окремих яскравих штрихів створюється цілісний національний образ великого міста.

Як у будь-якому імпресіоністичному творі, в романі "Місіс Деллоуей" читач бачить тільки те, що бачить персонаж. Як слушно зауважує Н. Михальська, "образ об'єктивного світу постає заломленим у свідомості персонажів, ракурс зображення залежить від рухомої точки зору" [6, 341]. Лише читач, який знайомиться з кожним запропонованим варіантом сприйняття міського простору, отримує цілісне уявлення про нього.

В. Вулф зображає навколишній світ через призму бачення Клариси та Септімуса. При цьому головні герої роману "Місіс Деллоуей", належать до різних прошарків британської соціальної ієрархії і не те, що не знайомі, а навіть не підозрюють про існування один одного. Тільки місто, простір якого детермінований суб'єктивним сприйняттям таких несхожих людей, постає об'єднуючим їх фактором. Лондон поєднує

людей у своєму постійному русі: герої слідкують за авто, що везе втаємничену важливу особу, або літаком, який вимальовує над містом літери. За мить до того, як перехожі почули дивний звук, кожен робив свої справи, кудись поспішав, думав щось своє – і ось усі застигли з цікавістю споглядаючи що сталося: “Everyone looked at the motorcar. Septimus looked. Boys on bicycles sprang off. Traffic accumulated” [6, 136] – “Кожен споглядав за автомобілем. Септімус також дивився. Хлопчаки зістрибнули з велосипедів. Транспорт поступово накопичувався”; “...strangers looked at each other and thought of the dead; of the flag; of Empire” [6, 138] – “незнайомці подивилися один на одного та подумали про мертвих, про прапор, про Великобританію”.

Через свою “суб’єктність”, міський простір у В. Вулф знаходиться в межах своєїрідної просторово-часової системи, що характеризується поліреальністю та нелінійністю руху часу. Як ми вже відзначали, вульфівська візія Лондона пропущена крізь призму свідомості її персонажів, оскільки деталі та події представлені враженнями, нерозривно пов’язані з суб’єктом в уяві якого вони виникають. Саме ці деталі перш за все говорять реципієнту про те, хто і як їх сприймає (чоловік чи жінка), і вже потім характеризують реальний світ, що існує за межами людської душі. Так, одного червневого ранку місіс Делловей, дружина політика, виходить щоб купити квіти для вечірнього прийому. Завдяки потоку думок Клариси реципієнт розуміє, що війна нарешті закінчилась і люди радіють відчуттям миру і спокою. У цьому жіночому образі письменниця конструювала невимовлене, що протікає крізь пальці жіноче повсякдення. Її світ прекрасний, кольоровий, але й світ після війни, в якому “... it was very dangerous to live even one day” [6, 132] – “...небезпечно прожити навіть один день”. Про війну нагадує героєм аероплан та автомобіль “впливової людини”, про появу якого сповіщає звук, схожий на “a pistol shot in the street outside” – “звук пістолетного вистрілу на вулиці”.

Разом з ним у творі з’являється Септімус Сміт з його страшними видіннями міського простору як поля бою. Чоловік втілює образ “Іншого” Лондона, зруйнованого війною, що не живе, а існує (“For now it was all over, truce signed, and the dead buried, he had, especially in the evening, these sudden thunder-claps of fear” [6, 183] – “Все було закінчено, перемір’я підписане, мертві поховані, але його, особливо ввечері, охоплював раптовий жах”). Про те, що Септімус такий не один свідчать наступні рядки твору: “London has swallowed up many millions of young men called Smith...” [6, 182] – “Лондон ковтав мільйонами людей на прізвище Сміт...”. Він належить до трагічного післявоєнного покоління, яке, не в змозі забути загибель знайомих людей, поступово наближається до самознищення.

Як і Вулф, І. Вільде орієнтувалася на той тип модерної літератури, який культивував “епіку почуттів” та свободу особистості. Як слушно відзначає О. Баган, письменниця чудово передає “імпресію плинності буття...” [1, 10]. Її проза відрізняється надзвичайною легкістю, звучністю, органічністю мови та багатством художніх деталей, завдяки яким авторці вдається майстерно показати місто саме в цю хвилину очима своїх героїв: “вуличний хорівід незнайомих людей; прокидається з лінивої пополудневої дрімоти вулиця; пахне свіжою кавою; жовті смуги ліхтарень”. Імпресіоністичність твору української письменниці полягає саме в барвистості зображення та малярському способі бачення пейзажу та людей (барвистими мазками, розрахованими на цілісне сприймання людини, пейзажу і настроєвої атмосфери).

Яскраві деталі в повістях української письменниці створюють образ спокійного провінційного міжнаціонального міста. Якщо вулфівський рухливий і гамірний Лондон читач, насамперед, чує, то Чернівці І. Вільде нагадують більше живописне полотно: “Десь прокидається з лінивої, пополудневої дрімоти вулиця. Елегантний, напарфумований, підмальований і причепурений вечір ступає по міському бруку. Здається, що перед кожним дзеркалом тепер чепуриться якась гарна жінка” [2, 149-150]. При цьому розмитість зображення досягається через використання живописних образів на художньо-словесному рівні. Архітектура, звуки, запахи створюють так званий “живий” простір міста. Так вітер з Цецина несе “голубий легіт” лісів [2, 147], ранок у квартирі на Руській пахне свіжою справжньою кавою [2, 182]. Однак якщо ми говорили про полі реальність та не лінійність руху часу у В. Вулф, то час в місті І. Вільде лінійний і вливається в простір як послідовність окремих моментів, що є індиферентними до тих явищ, які в ньому протікають.

Локальний континуум повістей І. Вільде в географічному вимірі визначається рідним селом Дарки – Веренчанкою та Чернівцями, куди вона переїжджає вчитися. Чернівці, попри суто художнє замилювання ним, – місто відчутно чуже: “Навіть каштани старіють передчасно у цьому місті. Їх теж перевезли сюди проти волі з їх батьківщини...” [2, 135]. Після зрозумілого та такого рідного у всіх своїх проявах сільського життя місто для дівчинки є абсолютно чужим простором, у якому вона почуває себе розгубленою і самотньою інфантильною дитиною. Дарка відчуває персоніфікований страх перед Містом. Героїню лякає постійна динаміка міського простору, вона соромиться своєї провінційності й сумує за домом: “Ой... Боже... та ж... Дарка... ой, які ви... приїхала з села ...і не вміє слова по-німецьки (...). Тоді Дарці хочеться плакати від зовсім незнайомого їй досі болю і кричати, щоб аж шиби у вікнах дзвеніли [2, 145]. Навіть тато героїні “на тлі чужого середовища і відмінних обставин був зовсім інший від того татуса у Веренчанці” [2, 196]. У такому випадку єдиний шлях – подолати “ворожість” міста, тобто або підкорити місто,

або ж підкоритися йому. Проте Дарка, не уподібнюючись вчорашнім сільським, а сьогодні “міським” панянкам, обирає інше – вона обирає позицію відчуженості до міста. Навіть коли для неї очевидний контраст між її бідно одягненим батьком і гарно вбраним міським панством, вона вперто продовжує триматися обраного шляху: “Дивіться... цей немодний пан – це мій татусь... Але я не соромлюсь його... О ні! Хочете, то я поцілую його” [2, 197].

Місто викликає у дівчинки підсвідому потребу в захисті, яку вона спершу втілює у невзаємне почуття до Данка Данилюка: “Данко ніколи не мав часу. Може, тільки для Дарки ? Завжди біг кудись” [2, 151]. А згодом підштовхує до дружби зі Стефою Сидір. Для героїні, і в цьому ми цілком згодні з Н. Єфстаф’євич, чернівецький простір розшаровується на реальний і містичний. Останній співвідноситься у нас із поняттями чужий, незрозумілий, інакший. З такого ракурсу читачеві місто відкривається як невідомий, таємничий, чужий топос, що володіє містичною силою, яка, попри усі страхи, змушує Дарку підсвідомо захоплюватися красою Міста: “Божечку, які гарні Чернівці (...) це безміж простору, що її ніколи не відчуєш на долах, ця безпосередня близькість людини з небом. І зелень, і синява неба, і простір без меж, і Бог десь так близько” [2, 147]. Вертикальна будова простору і наближення до неба реалізують ментальні особливості українського народу та його віри в Бога.

Як чітко змальовує І. Вільде, Чернівці – велике, міжнаціональне місто, що “дихає” німецькою і румунською культурами, але водночас воно магічно-манливе, “де сходяться Схід і Захід, де поєдналися Стамбул і Париж, якась дивовижна суходільна Касабланка” [1, 10]. Авторка постійно підкреслює полікультурність Чернівців, а багатьма деталями наголошує на складності буття саме українського етносу в умовах соціокультурної блокади: “наша гімназія – єдина школа з усіх національних меншин, якій дозволено на тому святі відспівати свої народні пісні” [2, 198]; “...заглянути до єдиної української книгарні Гливики...” [2, 196]. Такі дрібні штрихи приховують величезний пласт проблем і поневірянь людей, що на рідній землі стали маргіналами і були змушені жити за законами іншої нації.

Дарці при найменшій нагоді “в пам’яті (...) збігаються в одно всі ремствування на румунів (на “постолаків”, як казали в хаті її батьків), спогади про ті прикрі вістки, які після кожного “першого” привозив татко з Чернівців, неймовірні, жахливі історії односельчан-рекрутів про знуцання в румунській армії, самовільні, безкарні вибрики румунських жандармів супроти селян у самій Веренчанці” [2, 136]. Асоціативність зображення, спогади, що складаються з окремих мазків, створюють загальну картину містять у собі весь комплекс накопиченої українською спільнотою суттєвої інформації про поневіряння в умовах панування іншого етносу, створюють загальну яскраву картину буття нашого народу.

Отже, для поетики аналізованих текстів властивий імпресіоністичний принцип зображення міського простору, що втілюється зокрема, в суб'єктивній формі нарації, фрагментарній характеристиці персонажів, мозаїчному змалюванні своєрідних деталей та передачі феноменів почуттєвої сфери за допомогою ретельно дібраних чуттєвих вражень. Персонажі роману бачать світ крізь призму своїх відчуттів, предметний світ немовби заломлюється у їхній свідомості. Авторки не переповідають події, а фіксують повсякденне життя, даючи можливість читачеві особисто спостерігати, бути безпосереднім учасником дії твору. При цьому художній простір у творах І. Вільде здебільшого постає чужим і ворожим по відношенню до головних героїв і головною причиною цього є не війна, як у випадку з Семптімусом В. Вулф, а буття етносу в умовах соціокультурної блокади.

Проведене дослідження, безумовно, не вичерпує проблеми, оскільки роман “Місіс Делловей” В. Вулф та цикл повістей “Метелики на шпильках” І. Вільде вимагають перепрочитання крізь призму імпресіоністичного світобачення не тільки в аспекті зображення міського простору, а й на інших рівнях твору.

ЛІТЕРАТУРА

1. Баган О. Коли серце, як на долоні / Олег Баган // Вільде І. Метелики на шпильках. Б'є восьма. Повнолітні діти : Повісті. – Дрогобич : Видавнича фірма “Відродження”, 2009. – С. 3–12.
2. Вільде І. Метелики на шпильках. Б'є восьма. Повнолітні діти : Повісті / Ірина Вільде. – Дрогобич : Видавнича фірма “Відродження”, 2009. – 488 с.
3. Михальская Н. П. История английской литературы : учебник для гуманитарных факультетов вузов / Н. П. Михальская, Г. В. Аникин. М. : AcademiA, 1998. – 516 с.
4. Goldman J. Introduction to Virginia Woolf / Jane Goldman. – Cambridge : Cambridge University Press, 2006 – 157 p.
5. Roe S. The impact of post-impressionism / Sue Roe // The Cambridge Companion to Virginia Woolf / Ed. by Sue Roe and Susan Sellers. – Cambridge : Cambridge University Press, 2000. – P. 164–190.
6. Woolf V. Mrs Dalloway : novel / Virginia Woolf // Selected Works of Virginia Woolf. – London : Wordsworth Editions, 2005. – P. 129–251.

Стаття надійшла до редакції 28 вересня 2017 року

УДК 821.111

Девдюк І. В. ,
кандидат філологічних наук, доцент,
Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника
dev.ivanna@gmail.com

МОДЕРНІСТСЬКИЙ ДИСКУРС В АНГЛІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ПЕРШИХ ДЕСЯТИЛІТЬ ХХ СТОЛІТТЯ

Анотація

У статті проаналізовано модерністський дискурс в літературі Англії початку ХХ століття. Увагу сфокусовано на діяльності групи “Блумсбері”, пошуках імажистів та вортицистів, у середовищі яких формувалися ідейно-естетичні принципи англійського модернізму. Відзначено, що у перші десятиліття ХХ століття британське письменство, долаючи консерватизм та ізолюваність, стало одним із головних чинників європейського модерністського руху.

Ключові слова: модернізм, дискурс, протест, постімпресіонізм, інтуїтивне мислення.

Summary

The article analyses a modernist discourse in the literature of England at the beginning of the twentieth century. Attention is focused on the activities of the Bloomsbury Group, the schools of “Imagism” and “Vorticism”, in the context of which the ideological and aesthetic principles of English modernism had been formed. It is noted that in the first decades of the twentieth century, British literature, overcoming conservatism and isolation, had become one of the main factors of the European modernist movement.

Key words: modernism, discourse, protest, post-impressionism, intuitive thinking.

Перші десятиліття ХХ століття можна без вагань віднести до найбільш яскравих і продуктивних періодів в історії англійського письменства. Упродовж тривалого часу культурно-мистецький простір Британії перебував у полоні пуританських догм і обмежень, відтак явища раннього модернізму знайшли придатний ґрунт для функціонування та розвитку значно пізніше, ніж, до прикладу, в сусідній Франції. І хоча певні зрушення у бік оновлення мистецтва були здійснені представниками естетизму та символізму, вони не привели до радикальних змін у духовно-культурному житті туманного Альбіону. Через континентальну замкненість офіційна Англія впродовж другої половини ХІХ ст. всіляко відмежовувалось від нових віянь як таких, що несуть руйнування й занепад. Французький вислів “fin de siecle”, який асоціювався з енергетикою новизни і змін, у Британії сприймався вкрай негативно, в його семантичне поле потрапляло все те, що “не вписувалося в прокрустове ложе вікторіанської моралі й не відповідало суспільним ідеалам” [7]. Тож нова генерація митців-інтелектуалів, яка заявила про себе на початку ХХ століття, поставала в руслі різкого протесту проти офіційної моралі, академічного мистецтва, традиційних обмежень у суспільному й особистому житті. У контексті свіжих віянь один за другим з’являлися явища й постаті, діяльність яких свідчила про входження літератури Англії в якісно нову фазу свого розвитку.

Незважаючи на певний поступ у висвітленні окремих аспектів винесеної в заголовок проблеми (студії О. Бандровської, О. Павлової), досі британське письменство перших десятиліть не розглядалось цілісно як явище єдиного культурно-історичного простору. Актуальність цієї розвідки полягає в необхідності систематизувати та узагальнити філософські, культурологічні, естетичні концепти модерністського дискурсу в літературі Англії початку минулого століття, на основі чого окреслити спільну парадигму та з'ясувати її інваріантну своєрідність у проекції загальносвітового процесу.

Поворотним моментом у формуванні нового світогляду в Англії дослідники вважають 8 листопада 1910 року, коли художником та мистецтвознавцем Роджером Фраєм у лондонській галереї Грефтон була організована виставка полотен французьких художників "Мане і постімпресіоністи". Сюди були включені роботи Гогена, Ван-Гога, Сезана, Пікассо, Маріса, творчість яких розходилася з традиційним розумінням мистецтва, тож викликала бурхливу й неоднозначну реакцію у критиків та поціновувачів малярства. Саме цю подію мала на увазі В. Вулф, коли значно пізніше в статті "Містер Беннет і місіс Браун" ("Mr. Bennet and Mrs. Brown", 1924) відзначила: "Десь у грудні 1910 року людська природа змінилася" [1, 269]. Цими словами, з відстані пройденого часу, письменниця підкреслювала як резонансність виставки, так і назрілу на той час в Англії необхідність змін. Відвідувачі були вражені побаченим, на адресу полотен сипались критичні й навіть обурені відгуки, проте ніхто не залишився байдужим. В одних незвичні форми і засоби виразності сяли сумнів і невпевненість, для інших означали звільнення мистецтва від рутини й закостенілості. Ця подія значно прискорила поширення в Англії нового розуміння світу і способів його художнього моделювання.

Виставці передували не менш важливі мистецькі процеси, які підготували ґрунт для її реалізації. Це передусім діяльність школи "Блумсбері", яка вважається першим модерністським угрупованням поствікторіанської Англії, що об'єднало інтелектуальну еліту Лондона. Серед завсідників були представники різних культурно-мистецьких інтересів: письменники (В. Вулф, В. Секвіл-Вест, Е. Форстер, Д. Гарнет, Е. Сітуел), критики та журналісти (Л. Стрейчі, Л. Вулф), художники (Д. Каррінгтон, Д. Грант, Р. Фрай, В. Белл, К. Белл), філософ Б. Рассел, економіст Дж. Кейнса та ін. Учасники групи вели розмови на найрізноманітніші теми, цікавилися сучасним мистецтвом, філософією, психоаналізом, основним гаслом висунули принцип вільного самовираження особистості. Блумсберійці не мали програми чи маніфесту, проте різким протестом проти вікторіанських моральних обмежень і цінностей, радикальністю та невимушеністю суджень, розкутою поведінкою справили значний вплив на світоглядно-культурну атмосферу Англії початку ХХ ст.

Основні ідеї, які надихали бурхливі дискусії цієї групи, були запозичені з книги кембриджського професора Джорджа Мура (1873–1958) “Принципи етики” (видана під латинською назвою “Principia Etica”, 1903), в якій, дотримуючись позицій “аксіологічного інтуїтивізму”, вчений вибудовує етику як наукове дослідження, при цьому акцентує на мовному аналізі моральних теорій. Роздумуючи про сутність “добра” та логічну правомірність способів етичної аргументації, він розрізняє “добро як таке” і “добро як засіб”, яким повинні відповідати різні аргументи. “Добро як таке”, на його думку, – просте й невизначене поняття, яке можна осягнути інтуїтивно. Визначення ж “добра як засобу” ґрунтується на інтуїтивному уявленні про “добро як таке” і на знанні про причинний зв'язок між вчинком і його результатом. “Обов'язком” вчений називає вчинок, який продукує у всесвіті більше добра, ніж інший можливий вчинок. Найважливішими цінностями Дж. Мур визнає “певні стани свідомості, які в загальних рисах можна визначити як задоволення від спілкування з людьми і насолодою прекрасним” [5, 281]. Таким чином, відкидаючи традиційно сформовані уявлення про етичні цінності, філософ пропонує концепцію “ідеального” буття моралі, тобто моралі в чистому вигляді, згідно з якою найбільш етичним постає сам процес сприйняття відчуттів. Визнання самоцінності відчуттів, їх високоморального статусу надзвичайно імпонувало блумсберійцям. У теорії Дж. Мура вони знайшли філософське обґрунтування своїм нестримним прагненням до свободи самовираження, що у свою чергу відкривало досі незвіданий мистецький простір, об'єктом переосмислення в якому поставали емоції і переживання – все те, що становило невидиму сутність кожної особистості.

Поруч із Дж. Муром визнаним авторитетом членів угруповання був релігієзнавець і етнограф Джон Фрезера (1854–1941), вчення якого вийшло у світ у 12-томній праці “Золота гілка” (“Green Bough”, 1907–1915). Зібравши величезний фактичний матеріал, вчений за допомогою порівняльно-історичного методу дослідив зв'язок між сучасними релігіями і первісними віруваннями, а відтак виявив земні витoki релігійного світорозуміння. Виокремивши та схарактеризувавши три послідовні етапи розвитку людського світогляду, а саме магію, релігію й науку, Дж. Фрезер, поміж іншим, представив власну інтерпретацію міфу як розумового й вербального вираження магічних дій. Науковець простежив подібність міфів у різних релігіях та народів, виявивши подібні асоціації й тематику, зокрема символічного циклу життя, смерті й відродження. І хоча пізніше теорія Фрезера піддавалася різкій критиці, а то й повному запереченні, у свій час вона справила значний вплив на формування модерністського світогляду, а відтак сприяла виникненню нових формо-змістових структур у мистецтві. Випередивши архетипну концепцію К.-Г. Юнга, вчення британця стало важливим чинником звернення митців до релігійно-міфологічної

сфери як об'єкта художнього переосмислення, що знайде яскраве втілення у творчості Т.-С. Еліота, Д. Г. Лоуренса та ін.

Активно обговорюючи теорії сучасних філософів та психоаналітиків, блумсберійці, однак, не створили власної естетичної програми. Зосереджуючись на процесі вільного вираження почуттів та відкидаючи будь-які обмеження індивідуальної свободи, вони не ставили перед собою завдання формування декларацій, які б могли звузити простір їхнього буття. З плином часу “Блумсбері” все частіше асоціювали з постаттю Вірджинії Вулф, яка була душею й “нервом” угруповання. У свою чергу, під впливом членів групи, зокрема Р. Фрая, Б. Рассела, Л. Стречі та ін. викристалізовувалось мистецьке кредо самої письменниці. Вперше естетичні погляди В. Вулф були оприлюднені у статті “Сучасна художня проза” (“Modern Fiction”, 1919), яка стала неформальним маніфестом англійського модернізму. У ній письменниця зробила спробу узагальнити літературний процес Англії останніх десятиліть, вперше уводячи поняття “модерн” для визначення нового характеру літератури. Своє уявлення про новаторство в мистецтві Вулф пов'язує з відмовою від принципів реалізму. Прозовим опусам письменників–реалістів Дж. Голсуорсі, Г. Уеллса, А. Беннета, яких вона називає “матеріалістами”, Вулф протиставляє творчість молодшої генерації авторів, зокрема Дж. Джойса, Т.-С. Еліота, яких відносить до “спіритуалістів”. Матеріалісти, на її думку, спираючись на “силу звички”, зображують лише зовнішню видимість речей у формі “симетрично розташованих світильників”, при цьому випускають глибинну сутність життя, яке авторка в імпресіоністичному ключі уподібнює з “мерехтливим ореолом, напівпрозорою оболонкою, що оточують нас з моменту зародження свідомості до її згасання”. З цих позицій головне завдання романіста вбачає у тому, щоб більш вірно і точно передати “цей невідомий, змінюваний і невловимий дух, яким би складним він не був” [1, 264]. Виражені у теоретичних працях принципи, знайшли втілення в таких знакових романах письменниці, як “Кімната Джейкоба” (“Jacob’s Room”), “Місіс Деллоуей” (“Mrs Dalloway”) “На маяк” (“To the Lighthouse”) та ін. Тут знаходимо імпресіоністичну гру світла й тіні, різнокольорову гаму емоційних станів героїв, відчуваємо запахи і звуки – все те, що фіксує не саме життя, не його фактуру, а враження та почуття – сферу невидиму, проте чи не більш важливу за саму дійсність. Тексти авторки, побудовані за принципом естетичного переживання дійсності, нагадують різнобарвні етюди та замальовки, які постійно змінюють комбінацію своїх відтінків та форм, стаючи універсальною моделлю світу, що знаходиться у безперервному русі.

Висунуті блумсберійцями принципи художнього осмислення дійсності перегукувалися з ідейно-естетичними концепціями “Імажизму” – поетичної течії, яка формувалася в руслі протесту проти вікторіанського віршування. Її створення пов'язують з 1908 роком, коли був

опублікований вірш послідовника бергсонівського інтуїтивізму Томаса Х'юма "Осінь" ("Autumn"), написаний за незвичними на той час принципами образотворення. Співзасновниками угруповання, яке спочатку мало назву "Клуб поетів", були Ф. Флінт, Е. Сторер, Дж. Кемпбелл, Ф. Фарр, пізніше до них приєднався американець Е. Паунд (є автором терміна). Діючими членами групи згодом стали Р. Олдінгтон та Х. Дулітл, в антологіях друкувалися Дж. Джойс, Д. Лоуренс, Т.-С. Еліот. Саме в дискусіях перших імажистів намітилися основні естетичні та світоглядні пріоритети – ідеї Дж. Рескіна, поезія французьких символістів, теорія інтуїтивізму, японські хоку, мистецтво класицизму, антична традиція. Перша антологія вийшла 1914 року під назвою "Імажисти". У наступній збірці "Поети-імажисти", виданій в Америці 1915 року, був вміщений маніфест школи. Хоча в учасників групи не було єдності у питаннях поетики, внесені ними зміни мали поворотне значення для розвитку англійського віршування, стали свідченням, як зауважує С. Нікітіна, нової фази (у порівнянні з символізмом) "руйнування детермінізму у західноєвропейській модерністській поезії" [6, 61].

Основне правило теоретичної програми імажизму передбачало точне, конкретне вираження реальності як ланцюга споріднених образів, які втілюють дійсний порядок речей у світі. Вимагаючи інтуїтивного, сенсуалістичного освоєння буття, імажисти, як і їхні попередники імпресіоністи, прагнули до прямого відтворення "життєвого потоку" у всій своїй стихійності та довільності. З іншого боку, поетика імажизму відображала національно-традиційну схильність англійців до емпіричного мислення, проте в значно оновленому модерністською технікою ракурсі. Їхнім поетичним амбіціям у найбільшій мірі відповідав вільний вірш, який надавала повну свободу творчого самовираження, тож вони відкидали традиційну схематичну метрику, стали першими пропагандистами і практиками цієї форми в Англії. На відміну від символістських, художні образи в імажизмі не містили глибокого філософського підтексту, були спрямовані викликати "безпосередню емоційну реакцію" у момент кульмінаційного впливу на свідомість. Звідси їхня об'ємність, цілісність та пластичність. На місці пишних, риторичних метафор в імажистів – "потік персоніфікованих образів" [6, 61]. Т. Х'юм з цього приводу писав: "Образи в поезії – не просто декорація, а сама сутність інтуїтивної мови", призначення поета – виявляти "раптові, неочікувані ракурси". Згідно з Х'юмом, "новий вірш нагадує більше скульптуру, аніж музику і звернений у більшій мірі до зору, ніж до слуху" [4]. Е. Паунд акцентував на музичності та мелодійності вірша. Порівнюючи майстерність поета із грою скрипаля, вважав, що поет повинен чути і відчувати кожне слово, як музикант чує і відчуває кожну ноту [2, 231]. У цілому, імажисти прагнули до гармонії між звуком та його

сміслом, формою й суттю. Митець як медіум між реальним світом і його художнім втіленням мав бути максимально спостережливим і уважним до речей, які оточують людину, знаходити засоби, які б передавали навколишню дійсність у концентрованій і видимій формі, тобто творити за допомогою слів картини. Для цього він мусив володіти відчуттями і скульптора, і музиканта, і живописця. Таким чином, функції поета в імажизмі виходили за рамки самого віршування, вимагали різновекторної рецепції. Ця тенденція, знайшовши придатний ґрунт у письменстві Англії нової доби, вплинула не лише на поетикальні принципи у поезії, а й на специфіку образотворення у прозі, що спостережено приміром у пейзажних замальовках Д. Лоуренса та Р. Олдінгтона.

Попри окремі розбіжності, блумсберійцям та представникам імажизму були притаманні спільні ідейно-естетичні принципи, які відтак становили основу англійського модернізму. Серед них: перевага інтуїтивного над раціональним, увага до внутрішнього світу, ігнорування принципів правдоподібності, сприйняття життя як руху тощо. В європейському контексті такий тип художнього мислення був співзвучний з постімпресіонізмом як явищем перехідного етапу від раннього до зрілого модернізму. Власне термін “постімпресіонізм”, який не викликає зараз жодних сумнівів, був уведений спонтанно блумсберійцем Р. Фраєм під час організації першої виставки картин французьких художників. Так критик визначив нові тенденції, які відрізнялися від імпресіонізму більш радикальними пошуками й рішеннями. Через два роки після першого показу картин, не дивлячись на критичні зауваження преси, Р. Фрай влаштував ще одну виставку, на якій представив роботи сучасних англійських художників, а також Матісса і фовістів. Вона була зустрінута спокійно і стримано, а це означало, що свідомість британців змінилася. Відзначаючи роль Р. Фрая у процесі формування модерністського мислення англійців, В. Вулф пізніше відмітить: “Імена Сезана і Гогена, Матісса і Пікассо раптом стали палко обговорюватися на рівні імен (хто б подумав?) Рамзея, Макдональда, Гітлера чи Ллойда Джорджа [...]. Картини ніколи не повернуться на свої стіни. Вони перестали бути мовчазними, декоративними та сумними. Це речі, з якими ми живемо, які обговорюємо, від споглядання яких відчуваємо радість і любов. І я вважаю, що саме Роджеру Фраю більше, ніж будь-кому іншому, належить ініціатива цих змін” [9, 88]. Значення Р. Фрая не лише в тому, що він популяризував французьких художників, а також в його умінні доносити складні проблеми доступною мовою, що сприяло поширенню нових ідей серед тогочасної аудиторії.

Після виставок Лондон був готовий до засвоєння авангардного мистецтва, яким була охоплена Європа. Так виник “вортицизм” (від слова “Vortex” – водоверт, вихор) – англійський варіант футуризму, утвердження якого в значній мірі відбулося завдяки зусиллям метра

італійського футуризму Ф. Марінетті. Відчувши зміни в культурному ландшафті Лондона, він здійснив декілька візитів до столиці Британії, впродовж яких влаштовував гучні зустрічі й презентації. Марінетті так і не вдалося прищепити лондонській інтелектуальній еліті власну концепцію футуризму, однак саме з його ініціативи процес радикальних змін у мистецтві швидко набирав обертів. До нього причулися Р. Олдінгтон, американці Е. Паунд та Т.-С. Еліот, яким було тісно в рамках імажизму, тож вони стали апологетами футуризму. У 1913 році творчою молоддю був організований “Центр бунтівного мистецтва”, відтак у світ вийшов перший номер друкованого органу “Blast” (“Вибух”, 1914), в якому був оприлюднений маніфест вортицистів. Усіх захоплювала енергетика руху, яку продукувало нове мистецтво, викликаючи бурхливі дискусії. Найважливішим у цьому “вихорі” було те, що молоді люди відчули себе абсолютно вільними й незалежними, отримавши жадану свободу бути собою. Футуристи різко відмежувалися не лише від реалістів, а й від тих, кого вважали постімпресіоністами, зокрема блумсберійців. Останніх, поруч з Голсуорсі, Бергсоном, Кроче, єпископом Лондонським, Королівською академією мистецтв тощо, відносили до “вершків снобістського світу” [8, 12–13]. Безумовно, це був виклик, який означав, що англійське мистецтво пододало межу консерватизму й ізоляваності, ставши суб’єктом європейського авангарду. З цього приводу О. Ігумнова пише: “За чотири з меншим роки з моменту відкриття виставки “Мане і постімпресіоністи” художній світ Англії змінився до невпізнання. Колишнє спокійне життя було відкинуто в сторону. Почали формуватися не просто виставкові об’єднання, а групи однодумців за своїми уподобаннями і програмами” [3, 103]

З початком війни ентузіазм молоді різко пішов на спад. Війна забрала життя багатьох представників мистецького світу, з ними в могилу зійшов дух бунтарства та експериментів. У повоєнному літературному просторі формальні пошуки уступили місце екзистенційним роздумам та рефлексіям, сфокусованим на проблемах життя і смерті, нестабільності буття, утрачених цінностей тощо.

Таким чином, період перших десятиліть ХХ століття ознаменував радикальні зміни в культурно-мистецькому просторі Англії. Завдяки діяльності групи “Блумсбері”, пошукам поетичної школи “імажизму”, в середовищі яких формувалися ідейно-естетичні принципи модернізму, англійська література, долаючи консерватизм та континентальну замкнутість, ставала чинником європейського модерністського руху. Знаковою подією в цьому процесі визначено виставки сучасних французьких художників, організовані блумсберійцем Р. Фраєм у 1910 та 1912 роках. Ним було введено термін “постімпресіонізм”, наповнення якого окреслювало художню парадигму модерністської літератури Англії. Відкритість молоді інтелектуальної спільноти до авангардистських

експериментів сприяла виникненню в Лондоні течії “вортицизму” як модифікованого варіанту італійського футуризму. Члени угруповання опозиціонували себе не лише як противники традиційної Британії, а й своїх найближчих попередників блумсберійців, погляди яких вважали застарілими. У зв’язку з воєнними діями мистецька програма вортицистів не була імплементована у повній мірі, відтак течія припинила своє існування. У повоєнні роки увага письменників буде зосереджена на екзистенційно-духовній тематиці, реалізованій у площині поєднання традиційних і модерністських тенденцій. Вказаний аспект стане предметом подальших студій автора.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вулф В. Миссис Дэллоуэй. Эссе. Сборник / Вирджиния Вулф ; сост. Е. Ю. Гениева ; на англ. яз. – М. : Радуга, 1984. – 400 с.
2. Генис А. Без языка: об американском поэте Эзре Паунде / А. Генис // Иностранная литература. – 1999. – № 9. – С. 226–236.
3. Игумнова Е. В. Художественная жизнь Лондона 1910–1914 гг. : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.44 / Елена Владимировна Игумнова. – М. : РГБ, 2006. – 173 с.
4. Кудрявицкий Анатолий. “Подобны скульптуре...” [Электронный ресурс] / Анатолий Кудрявицкий // Антология имажизма ; пер. с англ. – М. : Прогресс, 2001. – Режим доступа : kudryavitsky.narod.ru/imagists.html
5. Мур Дж. Принципы этики / Джордж Эдвард Мур ; перевод с англ. Л. В. Коноваловой. – М. : Прогресс, 1984. – 327 с.
6. Никитина С. Е. Французский символизм и английский имажизм (Опыт сопоставительного анализа) / С. Е. Никитина // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. – 1986. – № 4. – С. 60–62.
7. Савельев К. Н. Английский декаданс: французский фактор [Электронный ресурс] / К. Н. Савельев // Информационный гуманитарный портал “Знание. Понимание. Умение”. – 2008. – № 5. – Режим доступа: <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/5/Saveliev>
8. Blast: Review of the Great English Vortex. Edited by Wyndham Lewis. [Электронный ресурс]. – L. : JOHN LANE, The Bodley Head. –1914. – № 1. – June 20th. – 160 p. – Режим доступа : <http://library.brown.edu/pdfs/1143209523824858.pdf>
9. Woolf V. Roger Fry [Электронный ресурс] / Virginia Woolf // Woolf V. Moment & Other Essays. – L. : Hogarth Press, 1947. – 191 p. – Режим доступа : <http://www.gutenberg.net.au/ebooks15/1500221h.html>

Стаття надійшла до редакції 6 жовтня 2017 року

УДК 37.016: 821.161.1"19"

Спивак И. Э.,

кандидат филологических наук, доцент,
Бердянский государственный педагогический университет
irisha_sp@rambler.ru

ИЗУЧЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА И. БУНИНА НА УРОКАХ ЛИТЕРАТУРЫ В 11 КЛАССЕ В ШКОЛАХ С РУССКИМ ЯЗЫКОМ ОБУЧЕНИЯ

Аннотация

В статье рассматривается вопрос об изучении произведений И. Бунина в 11 классе школ с русским языком обучения. Автор анализирует программы интегрированного курса "Литература (русская и зарубежная)" (академический и профильный уровни). Предлагаются варианты монографического изучения произведений И. Бунина.

Ключевые слова: программа, изучение, принцип вариативности, типы уроков, монографическая тема, внеклассное чтение, междисциплинарные связи.

Summary

The study of Bunin's work at literature lessons in the 11 th form at schools with Russian language is considered in the article. The author analyzes the programs of the integrated course "Literature (Russian and foreign)" (academic and profile levels). The variants of monographic studies of I. Bunin's works are offered.

Key words: program, studies, learning, principle of variability, types of lessons, monographic topic, extraclass reading, interdisciplinary links.

Литература как искусство слова и учебная дисциплина гуманитарного цикла формирует духовный облик и нравственные ориентиры молодого поколения. Ей принадлежит ведущее место в эмоциональном, интеллектуальном и эстетическом развитии школьника, в формировании его миропонимания и национального самосознания.

Литературное образование в школах Украины обеспечивают "Украинская литература"; "Зарубежная литература", включающая произведения русской литературы; интегрированный курс "Литература (родная и зарубежная)". Подобное взаимодействие литератур способствует не только всестороннему развитию школьников, но и определению своего места в широком поликультурном пространстве, воспитанию любви к книге, интереса к духовным достижениям своей страны и человечества, взаимоуважения к людям разных национальностей. Следует отметить, что "особая роль принадлежит при этом русской литературе как художественно-словесному достоянию, в тесном взаимодействии с которым на протяжении нескольких веков формировалась украинская литература, а также с учетом того места, которое занимает русская литература в общечеловеческой системе духовно-культурных ценностей..." (перевод наш – И. С.) [2].

И. Бунин – блестящий прозаик, поэт, переводчик и публицист, первый из русских писателей получивший Нобелевскую премию

(1933 г.), – по праву заслужил особое место в отечественной и мировой литературе. Его имя стоит рядом с именами Л. Толстого, А. Чехова и А. Горького. “Современному читателю близко и понятно мышление И. Бунина, воплотившего идею распада устоявшихся связей и ценностей с удивительной художественной силой, – пишет исследователь О. Богданова. – Фрагментарность бунинского сюжета, пристальное внимание к детали, специфическое отношение к прошлому, которое оказывается ярче и важнее настоящего, а отсюда своеобразие бунинского хронотопа, самобытность характеров его героев, реалии русской жизни, красота русской природы, высокая поэтичность чувств, великолепный язык его поэзии и прозы представляют несомненный интерес для всех, кто изучает русскую литературу” [1, 15].

С каждым годом возрастает интерес к изучению творчества писателя, привлекая всё большее число исследователей. В настоящее время идёт работа по подготовке нового академического полного издания произведений И. Бунина. С 2005 года учреждена специальная награда в области литературы – Бунинская премия. Поэтому вполне закономерным является изучение произведений русского классика на уроках литературы в школах с русским языком обучения. Этим определяется **актуальность** выбранной темы

Творческое наследие И. Бунина – поэзия, проза, публицистика, переводы – представляют огромный интерес прежде всего для литературоведов, что подтверждают многочисленные работы как российских (например: В. Афанасьев, А. Бабореко, А. Волков, В. Гейдеко, Л. Долгополов, Л. Колобаева, О. Михайлов, О. Сливицкая и др.), так и украинских ученых (Н. Абабина, С. Комаров, Л. Крутикова, И. Рожнова).

И. Бунину уделяется пристальное внимание в современной школьной методике, что подтверждает ряд диссертационных исследований, например, российских методистов: М. Крылова “Методика изучения творчества И. Бунина в современной общеобразовательной школе, 5-9 классы” (1999), А. Соловьев “Особенности изучения поэтики русской прозы начала XX века на уроках литературы в 11 классе (На примере произведений И. А. Бунина и А. И. Куприна)” (2003), белорусских: Т. Зыль “Методика изучения стиля писателя в XI классе средней школы (на материале творчества И. Бунина)” (1998). Сформировать целостное представление о личности и творчестве писателя, его роли в истории развития русской литературы учителю помогают книга О. Богдановой “Бунин в школе” (2007), многочисленные статьи в журнале “Русская словесность в школах Украины” (например, Т. Соловей, Н. Капшай, Г. Дячок), публикации в журналах “Зарубіжна література в навчальних закладах України” та “Всесвітня література в сучасній школі”.

Произведения И. Бунина включены в школьную программу интегрированного курса “Литература (русская и зарубежная)” в школах с русским языком обучения: они входят в списки для обязательного изучения в 5 классе (стихотворения “Вечер”, “Помню долгий зимний вечер...”, “Детство”, “Холодная весна”) и в 11 классе (профильный уровень) (рассказы “Легкое дыхание”, “Чистый понедельник”, “Темные аллеи”, “Господин из Сан-Франциско”, “Грамматика любви”, “Антоновские яблоки”, “Иоанн Рыдалец”, повесть “Деревня”, роман “Жизнь Арсеньева”, стихотворения, дневник “Окаянные дни” (по выбору учащихся), а также в 11 классе (академический уровень) для внеклассного чтения.

Цель статьи – проанализировать Программы для 10-11 классов (уровень стандарта, академический и профильный), определив особенности изучения творчества И. Бунина на уроках литературы в 11 классе.

Программа для 10-11 классов интегрированного курса “Литература” (уровень стандарта и академический), составленная Л. Симаковой и В. Снегиревой, вышла в 2010 году и рекомендована МОН Украины [3] (с изменениями 2016 года Программа утверждена приказом МОНУ от 14.07.2016 № 826). В пояснительной записке к программе отмечается, что “предмет “Литература (русская и зарубежная)” призван содействовать формированию нравственно-мировоззренческих качеств учащихся, их духовно-ценностных ориентаций, расширению культурно-познавательных интересов, воспитанию эстетических вкусов и потребностей” [3].

Интегрированный курс “Литература” имеет ярко выраженную культурологическую направленность, реализация которой осуществляется посредством привлечения при изучении программных произведений фоновых знаний (историко-культурных и социокультурных), позволяющих ученикам глубже осмысливать происходящие в литературе изменения, оценивать выдающиеся художественные явления как неотъемлемую часть культуры в целом.

Программные произведения предлагается рассматривать также в широком контексте с другими видами искусств – музыкой, театром, кино, изобразительным искусством. Содержание бунинских рассказов “Легкое дыхание” и “Чистый понедельник”, “Темные аллеи” и “Господин из Сан-Франциско”, “Грамматика любви” и “Антоновские яблоки”, повести “Деревня”, романа “Жизнь Арсеньева”, стихотворений, дневника “Окаянные дни”, предлагаемых в программе для 11 класса (по выбору учащихся), – во многом определяет именно такой подход к их изучению. Названные методические рекомендации вынесены в рубрику “Контекст изучения”, содержание которой помогает воссозданию культурной среды изучаемого произведения, ориентирует учителя на использование межпредметных связей, приемов сравнения, обобщения, интегрированных форм обучения.

Произведения И. Бунина не вынесены в самостоятельную монографическую тему, а включены (программа академического уровня) в список авторов и произведений, рекомендованных для внеклассного чтения.

Так как в программе реализуется принцип вариативности, позволяющий учителю в отдельных случаях выбирать произведения для чтения и изучения, а также учитывая, что учителю предоставляется право менять количество часов на изучение той или иной темы и по своему усмотрению планировать уроки внеклассного чтения, используя резерв времени, считаем возможным (как один из вариантов) проведение урока внеклассного чтения по рассказам *“Темные аллеи”*, *“Грамматика любви”* и *“Чистый понедельник”* (или одному из них по выбору учащихся), входящих в цикл рассказов *“Темные аллеи”*.

Названная выше программа включает изучение обзорной темы *“Русская литература конца XIX – начала XX века”* (1 ч.), содержание которой предполагает обращение к творчеству И. Бунина. Так, в аннотации к теме читаем: *“Основные тенденции развития мировой литературы на рубеже XIX-XX веков. Традиции и новаторство, философско-эстетические истоки появления модернистских течений. Дальнейшее развитие реалистических традиций в произведениях М. Горького, И. Бунина, А. Куприна и др.”*. Учитывая принцип вариативности, можем предложить после изучения обзорной темы одно из произведений названных авторов для текстуального изучения. В данном случае это может быть рассказ *“Антоновские яблоки”*, иллюстрирующий влияние на писателя эстетики модернизма и, в частности, импрессионизма.

Интегрированный курс *“Литература (русская и зарубежная)”* (программа подготовлена В. Силантьевой и Т. Бучацкой) изучается также в 10–11 классах филологического профиля школ с русским языком обучения (соответственно 4/4 часа в неделю). В пояснительной записке к программе читаем: *“Программа сориентирована на параллельное с другими видами искусства (музыка, живопись, театр, кино) изучение литературных источников (например, рассказы И. Бунина – И. С.)*. В то же время изучение произведений художественной литературы является в программе основой для систематизации общих культурологических знаний и культурологического осмысления прочитанного” [4].

Другие виды искусства призваны сыграть не столько фоновую или контекстную роль, сколько усилить запоминание программных литературных текстов с помощью визуального (живопись) или слухового (музыка) восприятия (*произведения И. Бунина могут изучаться с использованием и живописи, и музыки на уроках внеклассного чтения и на факультативных занятиях*). Так, например, *“Тёмные аллеи” И. Бунина* живут на театральной сцене: балет на музыку С. Рахманинова и А. Вертинского (1995), *“Тёмные аллеи”* (трагикомедия на троих) в

постановке экспериментального вологодского театра “Свой театр” (2012), “Грамматика любви” в постановке студентов Театрального института им. Бориса Щукина (2015). Не обошел вниманием И. Бунина и кинематограф: так, например, были сняты фильмы “Два голоса” (по новелле “Тёмные аллеи”, 1982), “Посвящение в любовь” (по рассказам “Лёгкое дыхание”, “Холодная осень”, “Качели”, 1999), “Чистый понедельник” (по рассказам “Чистый понедельник”, “Часовня”, 2000), “Суходол” (2011), “Солнечный удар” (худ. фильм режиссера Н. Михалкова, снятый по мотивам двух произведений И. Бунина – рассказа “Солнечный удар” (1925) и дневников 1918-1920 гг. “Окаянные дни”).

Отличительная особенность данной программы – формирование у учащихся целостного представления об особенностях литературного процесса последних двух столетий – особенно ярких и богатых художественными шедеврами на всем пространстве Европы. Так, в 11-х классах рассматриваются “переходные” литературные формы конца XIX – начала XX вв., движение к модернизму и сосуществование традиционных и новых форм в искусстве XX века (эксперимент с жанром и стилем как признак переходности эпохи ярко иллюстрируют произведения *И. Бунина*).

Показательно, что данная программа ориентирует учителя на развитие интеллектуальных и творческих способностей учащихся, что объясняет введение в программу тем, направленных на развитие логического мышления, умений соотносить понятия и суждения из области литературы с понятиями и суждениями, например, из философии, истории, эстетики, живописи и т.д. Такой подход “формирует личность, ориентированную на общегуманистический свод понятий” [4].

Реализации этой цели помогают уроки, объединенные рубрикой “Беседы по художественной культуре (межпредметные связи)”. На данный тип уроков в 11 классах выделены специальные часы – 14 час\год. “Обычно эти уроки завершают собой изучение тематического литературного блока и предполагают дополнительное его творческое осмысление – это дает возможность учителю еще раз уточнить уровень усвоения учебного материала. Поскольку читательская активность у сегодняшнего ученика снижена, то визуальный и слуховой образный ряд, предлагаемый живописью и музыкой, совершенствует его литературные знания, разнообразит и закрепляет их, стимулируя при этом и читательский интерес” [4].

Предложенный тип сопоставлений не только демонстрирует процессы взаимодействия искусств, но и развивает общую эрудицию учащихся, расширяет их кругозор. Материал, который излагается в разделе, может использоваться как иллюстративно-фонный при изучении литературного произведения. Важно, что темы, предложенные в данном разделе программы, можно использовать для дополнительных сообщений и выступлений учащихся, это материал дискуссий и

творческих работ (эссе, рецензии, креализованные тексты, фанфики), которые учитель планирует по своему усмотрению.

Изучение монографической темы *“И. А. Бунин” (6 часов)* включено в раздел *“Неореалисты и неоромантики в русской литературе конца XIX – нач. XX вв.” (19 часов)*, сюда же входят и общая характеристика темы (обзор – 1 час), и изучение монографических тем: *“А. И. Куприн”*, *“М. Горький”* (по 6 часов на каждую тему).

Планируя монографическую тему *“И. А. Бунин”*, целесообразно на первом уроке (подготовка к восприятию произведений классика) познакомить учащихся с фактами биографии писателя (это может быть не только ставший традиционным урок-лекция, но и нетрадиционный урок, например: урок-творческий портрет писателя, урок-интервью с писателем, урок-визитная карточка, урок-встреча, урок-презентация, мультимедийный урок). Интересным, на наш взгляд, будет использование аудио-визуальной наглядности: документального фильма *“Иван Бунин” (2013, автор Н. Иванова)* и фрагментов художественного фильма *“Дневник жены писателя” (2000, реж. А. Учитель)* (история последней любви и одиночества великого русского писателя Ивана Бунина).

Авторы программы (*профильный уровень*) предлагают в процессе изучения жизненного и творческого пути И. Бунина не только знакомство с его поэзией, но и прозой: для текстуального анализа рекомендованы рассказы *“Антоновские яблоки”*, *“Господин из Сан-Франциско”*, *“Легкое дыхание”*, *“Холодная осень”* (2 произведения по выбору). При этом, выбрав рассказ *“Холодная осень”* из цикла *“Темные аллеи”*, учитель может выделить на ее изучение 1 урок (всего на монографическую тему – 6 часов) и спланировать их содержание, с учетом данной в программе аннотации: *“Лирическая скорбь в рассказе “Холодная осень”. Фетовский мотив прощанья в повествовании о несостоявшейся любви и утраченной родине. Драма потерянной родины как ведущий мотив эмигрантской прозы Бунина”*.

После изучения поэзии И. Бунина учитель может провести беседу по художественной культуре (межпредметные связи) на тему, предлагаемую авторами программы: *““Бунинская тематика” в раннем творчестве И. Э. Грабаря”*. Выбрав для текстуального изучения, например, рассказ *“Антоновские яблоки”*, учитель может провести беседу на тему *“Уходящий мир дворянской культуры в картинах В. Э. Борисова-Мусатова”*.

Необходимо еще раз отметить, что всего на беседы по художественной культуре к теме *“Неореалисты и неоромантики в русской литературе конца XIX – начала XX вв.” – 2 часа*, и кому из авторов – А. Куприну, И. Бунину или М. Горькому – посвятить беседы по художественной культуре – выбор за учителем).

Подводя итог, еще раз акцентируем, что реализация содержания данной программы интегрированного курса литературы для филологического профиля способствует развитию интеллектуальных, творческих способностей учащихся, формирует их личностно и эстетически. Эта программа нацеливает на самообразование, а также прививает вкус к самостоятельному исследованию и поиску.

Таким образом, интегрированный курс “Литература (русская и зарубежная)” – один из основных предметов гуманитарного цикла в общеобразовательной школе. Творчество И. Бунина, как и многих других русских и зарубежных мастеров слова, изучаемых в 11 классе, во многом определяет уровень интеллектуального, эмоционально-нравственного развития школьника, его культуры, способности владеть литературным языком, искусством речи и мышления. Изучая произведения классика, старшеклассники приобретают опыт этического и эстетического самоопределения, творческого самовыражения. Перспективным направлением в дальнейшем исследовании заявленной темы считаем интермедиаальный аспект в изучении произведений И. Бунина.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богданова О. Ю. Бунин в школе / О. Ю. Богданова. – М. : Дрофа, 2007.
2. Концепція літературної освіти в 11-річній загальноосвітній школі [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://garnasweta.ucoz.ua/koncept>
3. Сімакова Л. А. Література (російська та зарубіжна). Інтегрований курс, 10–11 класи (рівень стандарту, академічний рівень). Програма для загальноосвітніх навчальних закладів з російською мовою навчання (затверджено наказом МОН від 14.07.2016 № 826) [Електронний ресурс] / Л. А. Сімакова, В. В. Снегірьова. – Режим доступу : <http://mon.gov.ua/activity/education/zagalna-serednya/navchalni-programy.html>
4. Силантьева В. И. Литература (русская и мировая). Программа для 10–11 классов (профильный уровень) [Электронный ресурс] / В. И. Силантьева, Т. Г. Бучацкая. – К. : Издательство “Грамота”, 2010. – Режим доступа : <http://mon.gov.ua/activity/education/zagalna-serednya/navchalni-programy.html>

Стаття надійшла до редакції 7 жовтня 2017 року

УДК [821.161.2-1/343.09]-054.7

Варданян М. В.,

кандидат філологічних наук, доцент, помічник ректора,
Криворізький державний педагогічний університет
rm_rectora@kdpu.edu.ua

НАЦІОНАЛЬНА АРХЕТИПНА ОБРАЗНІСТЬ У ВІРШОВАНИХ КАЗКАХ ПИСЬМЕННИКІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ

Анотація

У статті розглядаються віршовані казки письменників української діаспори, зокрема І. Багряного, Р. Завадовича, І. Наріжної та Л. Полтави. В основі аналізу теорія архетипів. У роботі архетипи розглядаються як патерни поведінки, прийнятої у культурі українців. У казках визначено такі національні архетипи: матері-Батьківщини, Визволителя, ворога. Зазначені архетипи в аналізованих художніх текстах виражаються в образах України, козачка-лицаря, дівчини-спасительки, Чародія-лиходія. Через казку письменники транслиували українські архетипні цінності юному читачу.

Ключові слова: дитяча література, українська діаспора, архетип, казка, патерни поведінки.

Summary

This article investigates verse fairy tales of Ukrainian Diaspora writers, such as I. Bagryanyi, R. Zavadovych, I. Narizhna and L. Poltava. The analysis is based on the theory of archetypes. This paper represents archetypes as behavior patterns, adopted in Ukrainian culture. The following national archetypes are defined in the fairytales: the Motherland, the Liberator, and the Enemy. The indicated archetypes in the analyzed texts are shown in the images of Ukraine, the Cossack-knight, the Girl-rescuer, and the Wizard-villain. The writers broadcast Ukrainian archetype values to the young reader by means of the fairy tale.

Key words: children's literature, Ukrainian Diaspora, archetype, fairy tale, behavior patterns.

Дитяча література української діаспори широко представлена жанром казки. Попри свій розважальний елемент у казках віддавна містилися моральні, етичні цінності та погляди на людину і світ. З усіх часів, за різних письменників у казку закладалися архетипні патерни поведінки, засвоєння яких допомагає юному читачу ідентифікуватися самому серед інших, виокремити свою іншість та приналежність до культури свого народу. Останні питання є актуальні сьогодні, за часів, коли відбувається зміна векторів у системі національного виховання та відповідно формування якісного продукту для дитячого читання. У цьому плані література для дітей та юнацтва української діаспори може послугувати міцним підґрунтям.

За мету у цій розвідці ставимо розглянути образи віршованих казок письменників української діаспори, що тяжіють до національних архетипів. Спробуємо простежити реалізацію цих національних архетипів у чотирьох віршованих казках письменників української діаспори, зокрема І. Багряного, Р. Завадовича, І. Наріжної, Л. Полтави.

За методологію беремо теорію архетипів К. Г. Юнга та практику визначення етнокультурних архетипів А. Нямцу.

Зазвичай у казках, за К. Г. Юнгом (“Феноменологія духу в казках”), конкретизуються архетипи, що становлять автономні змісти несвідомого та продукують у кожному поколінні повторення одних і тих же переживань. Поряд із архетипами як окремими системами у психіці особистості визначаються етнокультурні архетипи, які, за А. Нямцу, становлять константи національної духовності, при актуалізації яких етнічний культурний досвід включається у новий історичний контекст, виражаючи не лише минуле, а й мрії народу про майбутнє [3, 20].

Вияви національної духовної культури українців представлені у казках письменства українського зарубіжжя, які умовно поділяємо на кілька груп. До першої і чисельної групи можна віднести авторські переробки народних казок. Це такі – І. Качуровський “Пан Коцький”, Б. Лепкий “Про діда, бабу і качечку кривеньку”, “Про лиху мачуху, сирітку Катрусю, чорну кицьку, дванадцять розбійників і про князенка з казки”, “Про дідову дочку Марусю і про бабину Галюсю”, “Казка про Ксеню і дванадцять місяців”, О. Мак збірка “Призабуті казки”. Актуалізуючи народну творчість, митці не лише відкривали світ українськості, а й прагнули прищепити народні цінності, мораль українців – любов до праці та України, повагу до інших.

Другу групу становлять авторські казки, що можна об’єднати за тематичним принципом народних казок про тварин. Казки мають як віршовану, так і прозову форму. Майстром віршованої казки у цій групі є О. Олесь з трилогією казки-п’єси “Бабусина пригода”, “Бабуся в гостях у Ведмеда”, “Ведмідь у гостях у Бабусі”, в яких відтворено єднання світів людини і природи. Прозою писали казки І. Савицька “Де найкраще місце на світі?”, “Казка про сліпеньке ластів’ятко”, “Про боязливого зайчика та хитру лисичку”, К. Перелісна “Рак-неборак”, “Співаки”, в яких через образи тваринного світу письменниці говорять із юним читачем про рідний дім, сімейну підтримку, дружбу, взаємодопомогу.

Історична тематика є провідною в творчості письменників української діаспори. Тож, історичні казки представляють третю групу. Назвемо їх: Р. Завадович “Коли сходить сонце...”, О. Мак “Як Олег здобув Царгород”, “Аскольд і Дир та київські князівни”, М. Погідний “Гетьманська булава”, Л. Храплива-Щур “Ластівочка”, “Козак Невмирака”. У цій групі домінантними жанротвірними чинниками ставали образи видатних історичних постатей, або ж сюжети на історичні події, що часто возвеличувалися в народних легендах чи літописах. Автори героїзували минуле, щоб підкреслити ідею прадавності українського роду.

У цьому неповному переліку творів бракує ще віршованих казок про сімейні цінності (Р. Завадович “Пригоди гнома Ромтомтомика”), казок-притч (Н. Мудрик-Мриц “Веселковий рушник”), чарівних казок

(М. Погідний “Марійка Лебідка – Лісова квітка”). Не всі вони мають щасливу кінцівку, але кожен читач винесе з них свій урок. Адже, тема чи образ у казках письменників української діаспори торкаються життєвіту українців, зокрема і на рівні архетипному.

Свого часу Д. Чуб (Нитченко), розглядаючи літературну спадщину І. Багряного, написав: успіх письменника не лише в таланті та працьовитості, а й в тому, що “всі його твори написані на теми боротьби нашого народу проти окупанта, на болючі теми нашої дійсності” [7, 231]. Все це на рівні символу, алегорії, архетипу наявне і в його “дитячих” творах “Телефон” та “Казка про лелек та Павлика-мандрівника”, які згадує критик у своїй праці. Спільні риси національної архетипної образності спостерігаємо як у казках І. Багряного, так і “Казці про Чародія-лиходія, Івасика і Чорне море” Л. Полтави, “Хлопці з зеленого бору” Р. Завадовича (Р. Роляника), “Як зла царівна предоброю стала” І. Наріжної. Зокрема, йдеться про національні архетипи матері-Батьківщини, Визволителя та ворога, що єднає ці казки.

Провідним жанротвірним чинником казки є конфлікт, в основі якого протиставлення добра / зла. Як правило, він щасливо розв’язується і перемагає добротворче начало. Ця жанрова вимога відповідала настроям українських експатріантів І. Багряного, Р. Завадовича, І. Наріжної, Л. Полтави, які на чужині сумували за Україною та глибоко переймалися її долею через упроваджену радянською владою політику. Як твердив К. Г. Юнг, письменники звертаються до міфологічних фігур, аби знайти для своїх переживань відповідний образ [8, 129]. У цьому випадку в образі України втілений архетип матері-землі (матері-Батьківщини), який посідає першорядне місце серед етнокультурних архетипів українського народу. Саме любов до України стає ядром віршованих казок вказаних авторів. Це ядро створює навколо себе констеляції переживань, що вміщують важливі події національної історії та позитивне ставлення до власних героїв. Дитина, на яку проектується казки, має проїнятися такою емоційно зарядженою ідеєю, асоційованою із патріотизмом.

Так, у “Казці про лелек та Павлика-мандрівника” І. Багряного з архетипом матері-Батьківщини сполучне почуття прив’язаності до рідної землі. Її святість передається сталими українськими рецептивними образами: золоті та сині широкі степи, біленькі хати, сади строкаті, сині гори, ластівки, пісні пташині, лелечині гнізда, червоні маки, сині волошки, тополі, левади, поля, зелені луки, голубі озера, Чорне море. Ці почуття підсилюються контрастним зображенням Африки, до якої подорожує головний герой Павлик. Розчарувавшись у далекій країні, хлопчик усвідомив найголовнішу істину про рідну Батьківщину, що стає лейтмотивом твору: “Ой, немає краще, як на Україні!” [1, 42]. Повернення Павлика зі страждальної подорожі в чужому світі до рідної домівки

асоціюється з мотивом про блудного сина: “Повертайсь, бурлаче, / Годі мандрувати, / Бо скучає батько / І скучає мати / Час уже додому / З мандрів повертати” [1, 33], – що спонукає дитину-читача до поведінкового вибору. Відтак І. Багрянний, за канонами жанру, який передбачає повчальність, доводить, що основою духовного життя є рідна земля, а збереження її надбань – то запорука майбутнього України.

Схожою є ідея прозової казки К. Перелісної “Три правди”. У ній авторка зображує мудрого князя, який відправляє своїх синів чужиною у пошуку істини: “чия хата найкраща?”, “кому правди не можна казати?”, “хто господар моєї крові?” [4, 6–8]. Як цього вимагає жанр казки, князівські сини долають всі перешкоди, ув’язнення, спокуси, випробування та віднаходять правду в служінні своєму народові. Власне, сама казка містить елементи міфу про зміну поколінь. У К. Перелісної сини засвоїли та примножили досвід їхнього батька-князя. Мудрі, справедливі, саможертвні правителі, які люблять свою країну, людей, можуть дати гідний відсіч ворогові – то одвічне прагнення українців. Авторка через фантастичні образи (чарівника, гірського царя, татарського хана) та алегорію (темного лісу, шляху, колючого терену) протиставляє неволі, зраді, підступництву такі цінності як самопожертва та любов до рідного краю і свого народу.

З архетипом доброї матері-землі у його образних вираженнях пов’язаний архетип ворога, що розкриває уявлення народу про недоброзичливців України, які постійно зазіхають на її свободу. Так, у казці “Хлопці з зеленого бору” Р. Завадович (Роляник) розмірковує про війну, що має два лика – загарбництво, лихо та звитягу, героїзм: “Ліпше б вам не знати зроду, / Що то є таке війна – / Точить кров, неначе воду, / Сльози, біль несе вона. / Та коли ворожа сила / В наш хороший край вступила / І несе неволю всім, / Що ж вам іншого робити? / – Долю-волю боронити, / Захищати рідний дім” [6, 10], – що вкладається в репліки батька до синів. У межовій ситуації – на війні, брати розкриваються як контрастні образи. “Чорний хлопчик” Пашко та “білий хлопчик” Санько репрезентують у казці вибір – “ганьба чи слава?”, “продати свій край чи визволити ціною життя?”. Як правило, доля зрадника – то забуття. Так твердить Р. Завадович.

Тож, притаманні для казок опозиції добро / зло, свій / чужий, герой-захисник / злодій-лиходій роблять “ворога” упізнаванням. Зокрема, у “Казці про Чародія-лиходія, Івасика і Чорне море” Л. Полтави цей архетип представлений в образі багатоликого Чародія, який постійно перетворюється: то на потворного змія-велета, який прагне зруйнувати духовний центр України – Київ; або на невидимий дим у Львові, що закодовує прихованих ворогів української нації; та у чорну хату, що символізує репресійну тоталітарну машину; а також на дорогу, що несе ідею-заклик не збитися на невірний шлях [5]. Загибель злотворця від

руки козака Івасика сягає актуалізованої автором структури архаїчного поєдинку, наявного в Біблії, українських казках та епосі різних народів. Так за рахунок притаманної для казок щасливої кінцівки, Л. Полтава артикулював почуття віри у здоланність ворогів України.

Вплив на формування індивідуального досвіду дитини у віршованих казках діаспоріанців реалізується і через архетип Визволителя. Він продукує образ героя (козачка Івасика, лицаря Олександра, захисника лелек Павлика, дівчинки-спасительки з сонячними квітами), з яким має ототожнитися реальний Я-герой-дитина. Адже цей архетип пробуджується у несвідомому, за К. Г. Юнгом, коли народ слід спрямувати на правильний шлях [8, 135]. З огляду на місіонерську роль дитини, покладену на неї авторами символічних казок, суспільна модель поведінки українця, поборника прав і свобод рідної країни подавалася через властиві переваги образу козака-лицаря. Йому притаманні риси відважності, сили духу та патріотизму. В описі образу захисника письменники вдаються до народних традицій, коли зображують своїх героїв із характерним для козаків чубом, у жупані та зі зброєю – шаблею, рушницею, або мечем, готових, як у казці-поемі Р. Завадовича “Хлопці з зеленого бору”, “захищати рідний край”, “боронити країну”, “вивести з біди”, “боротися за Батьківщину”. Воєвода Олександр (Санько – “білий хлопчик”) Р. Завадовича, як і Полтавин Івасик, справжні ватажки-визволителі, бо об’єднали народ, перемогли ворога та уславили свою Батьківщину. За це вони отримали визнання та подяку від свого народу.

Павлик із казки І. Багряного теж виступає оборонцем, але він захищає маленьких лелеченят від кривдників – розбишак вовків-сіроманців. Тут письменник вдається до символізації, бо для українців лелеки є животворними оберегами, натомість вовк уособлюється із хижим, лютим началом, ворожо-руйнівною силою. Тому у переможно-визвольному вчинку “козака завзятого” Павлика простежується втілення архетипного патерну поведінки українців, яка виражається у намірах берегти національні традиції та захищати свій край.

Як бачимо, природа казки з її оптимістичним завершенням найкраще втілює споконвічні прагнення українців про перемогу над злом, одвічним ворогом незалежності України. Та і вибір головних героїв віршованих казок письменників української діаспори не випадковий. Адже діти для них виступають майбутньою опорою та провісниками майбутнього України.

Яскравий тому приклад образ дівчинки з казки “Як зла царівна предоброю стала”. У творі письменниця вдається до мотиву подорожі. І. Наріжна веде свою дитинку небезпечним, тернистим шляхом до сонячного царства за сонячною квіткою задля порятунку країни. Авторка не дає героїні ім’я, але наділяє її роллю спасительки краю, зцілювачки злої царівни. Тим самим мисткиня підносить цей образ до рівня юнгівського архетипу “дитини”. “Суттєвим аспектом мотиву дитини, –

твердить К. Г. Юнг, – є його майбутній характер. Дитина – це потенційне майбутнє” [9, 214]. Так і в казці І. Наріжної, дівчинка-спасителька дістає на небі від міфологізованого сонця квітку, яка символізує милосердя, що долає пітьму. У цьому бачиться сподівання письменниці, що майбутнє покоління зробить Україну щасливою: “Голод в тім краю давно вже утих. / Люди й не згадують давнішнє горе, / Їхні лани, мов широкєє море / Скільки доглянеш – ген хвилями грають, / Співи щасливі навколо лунають, / В них вихваляють дівчину малу / Й добру царицю – колись таку злу...” [2, 38].

Казки письменників української діаспори вирізняються своєю національною архетипною образністю. Архетипи матері-Батьківщини, Визволителя та ворога в проаналізованих творах виражаються в образах України, козачка-лицаря, дівчинки-спасительки, Чародія-змія. Архетипи у цьому випадку виступають патернами поведінки, прийнятої у культурі українців, а письменники – медіаторами, які через казки транслюють українські архетипні цінності юному читачу. У казках автори прагнуть до становлення сильних індивідуальних рис у молодій особистості, на яку покладається місіонерська роль – розбудова української державності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Багрянний І. Казка про лелек та Павлика-мандрівника / Іван Багрянний. – К. : Смолоскип, 2011. – 48 с.
2. Наріжна І. Як зла царівна предоброю стала / Ірина Наріжна. – Львів – Краків : Українське видавництво, 1942. – 38 с.
3. Нямцу А. Традиционные сюжеты, образы, мотивы / Нямцу А. Е. – Черновцы : Рута, 2001. – 157 с.
4. Перелісна К. Три правди / Катерина Перелісна. – Торонто : УПЛДМ, 1994. – 24 с.
5. Полтава Л. Казка про Чародія-лиходія, Івасика і Чорне море [Електронний ресурс] / Леонід Полтава // Весела абетка. – Режим доступу до тексту : <http://abetka.ukrlife.org/charod.html>
6. Роляник Р. Хлопці з зеленого бору / Р. Роляник. – Мюнхен : Видавництво “Нашим дітям”, 1948. – 62с.
7. Чуб Д. Літературна спадщина Івана Багряного / Дмитро Чуб // Чуб Д. Люди великого серця. – Мельборн – Австралія : Ластівка, 1981. – С. 213 – 234.
8. Юнг К. Г. Психологія та поезія / Карл Густав Юнг // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. – Львів : Літопис, 2001. – С. 119 – 138.
9. Юнг К. Г. Архетипи і колективне несвідоме / Карл Густав Юнг; Переклад Катерини Котюк. – Львів : Видавництво “Астролябія”, 2013. – 588 с.

Стаття надійшла до редакції 1 жовтня 2017 року

УДК 82 – 1:821.161.2

Анісімова Н.П.,
доктор філологічних наук, професор,
Бердянський державний педагогічний університет
ulk_bdpu@ukr.net

ПАРАДОКСИ ХРОНОСУ У ПОЕЗІЇ ТАРАСА ФЕДЮКА

Анотація

У статті розглядаються художні особливості філософської лірики Тараса Федюка, представника поетичного покоління 80-х років ХХ ст. Аналізуються різні аспекти і моделі філософської категорії часу. Об'єктом дослідження слугують віршовані збірки початку ХХІ ст. ("Обличчя пустелі", "Золото інків", "Хуга", "Горище" та ін.). Теоретичною основою дослідження обрано ідеї філософів, які розкривали роль часу в житті людини (Анрі Бергсон, Мартин Гайдеггер, Серен К'єркегор). Зasadничою стала концепція А. Бергсона "безкінечної тривалості". Розглядаються такі моделі часу: християнський (лінійний), язичницький (циклічний), екзистенційний (особистісний). Визначається естетична оригінальність лірики Т. Федюка: аналізується роль іронії, метафори, парадоксу у вираженні мотиву часу. До контексту залучено типологічно подібні вірші В. Кордуна, М. Воробйова, Х. Л. Борхеса, Р. М. Рільке).

Ключові слова: лірика, мотив, Хронос, пам'ять, іронія, парадокс, художня модель, язичницький час, християнський час, особистісний час.

Summary

The article deals with the artistic features of the philosophical lyrics of Taras Fedyuk, a representative of the 80s poetic generation of the 20th century. Various aspects and models of the philosophical category of time have been analysed. The object of the study is the verses collection of the early 21st century ("The Face of the Desert", "Gold of the Incas", "Blizzard", "Attic" etc.). The theoretical and methodological basis of the research is the ideas of philosophers, who thought about the role of time in human life (Henri Bergson, Martin Heidegger, Seren Kierkegaard). The basic concept was H. Bergson's "infinite duration". Its essence is that the temporal layers (past, present, future) merge into a single whole in the everyday life of a person. Such artistic models of time have been considered: Christian (linear), pagan (cyclical), existential (personal). The aesthetic originality of T. Fedyuk's lyrics has been determined: the role of irony, metaphor, paradox in the expression of the motive of time has been analysed. Particular attention is paid to the category of memory, "eternal time", which are fundamental in understanding of the indissoluble unity of the past, the present, the future.

Key words: artistic models, motive, lyrics, irony, paradox, metaphor, image, chronos, pagan time, christian time, personal time.

Літературний процес кінця ХХ – початку ХХІ століття ознаменований потужним розвитком української філософської лірики, відродженої після кількох десятиліть репресій та ідеологічних утисків. Як відомо, одним із основних постулатів соцреалізму було пропагування застиглому лінійного часу, спрямованого у примарне "світле майбутнє" – будівництво комунізму. Натомість представники поетичного покоління 80-х рр. ХХ ст. продовжили

започатковану шістдесятниками тенденцію до утвердження особистісного часу, протиставляючи його ідеям колективізму та знеособленню. Замість утверджуваної соцреалізмом концепції вічного часу радянської дійсності, модерністи В. Герасим'юк, О. Забужко, Т. Федюк утвердили нове розуміння Хроносу, надаючи перевагу його екзистенціальній складовій.

У творчому колі вісімдесятників неповторний ліричний голос має Т. Федюк. У його збірках початку ХХ ст. (“Таємна ложа”, “Золото інків”, “Горище”, “Обличчя пустелі”, “Трансністрія”, “Хуга”) спостерігається тяжіння автора до філософських розмислів над вічними проблемами людського буття – життя і смерті, вічності і тлінності, онтологічного наповнення повсякдення тощо. Наскрізним у поезії є метафоричний образ Хроносу, що засвідчує парадоксальність художнього мислення Т. Федюка, схильність його до медитацій та іронічного погляду на світ. Незважаючи на те, що філософська лірика поета була предметом наукових студій Я. Голобородька [5], О. Черткової [17], визначення художніх моделей Хроносу потребує більш ґрунтовного аналізу, що слугуватиме простеженню сутнісних рис української філософської лірики останнього помежів'я віків.

Час – один із наскрізних мотивів у ліриці Т. Федюка, що визначає оригінальність індивідуальної поетики автора. Особливості художнього світу автора “підлягають жанровим ознакам саме філософської лірики” [9, 162]. Основною її ознакою є поєднання різних моделей художнього часу – християнського (лінійного), язичницького (циклічного) та екзистенціального (особистісного). Водночас кожна з цих категорій має сутнісні риси, підґрунтя яких складає парадоксальність мислення автора, його схильність до антиномій та асоціативної метафоричної образності.

Лінійний час як складова філософської лірики Т. Федюка прочитується у світлі теорій А. Бергсона. Учений розглядав лінійний час як безконечну тривалість (*дуреє*), що не має ані минулого, ані майбутнього. Під пером поета вона набуває метафоричного втілення в образі вічного часу, що має християнське підґрунтя: “*Час летить – він під і над – / довга безнадійна линва*” [12, 123]. Т. Федюк трансформує бергсонівську ідею тривалості, яка означає світ як життя, що розгортається в історичному вимірі [1, 60]. А. Бергсон писав: “Існує одна дійсність, яку всі розуміємо зсередини, розуміємо інтуїтивно, а не аналітично. Це наша особа у своєму часовому перебігу. Це наше “я”, що триває” [1, 75]. Згідно з цим твердженням, лінійний час відзначається тяглістю, відкритістю і спрямованістю у майбутнє.

У збірці “Золото інків” Т. Федюка концепція Хроносу прочитується як нерозривний часовий потік, незворотність подій і людського життя. Ідея тривалості проявляється у тому, що у міцний ланцюг сплітаються минуле і сьогоднішнє, де простежується взаємопроникнення і взаємоперетікання. Концепція тривалості трансформується у метафору вічного часу, увиразнену мотивом застиглої тиші, самотності: світ для індивіда втрачає

предметно-речову наповненість і часову прив'язаність – він стає безкінечним потоком: *“Тут нікого нема. І не треба ні з ким говорити. / Думка в небі хмільному, а не у хмільній голові. / Пугач цвинтар лякає і свині лякають корито. / Тихе сонце на заході топить Європу в крові. / Десь дзвенить і хрипить / час потоком в своїх чорторіях”* [10, 25]. Згідно з бергсонівським ученням, тривалість в естетичній площині оприявнюється в пам'яті, оскільки саме в ній минуле продовжує існувати в сьогоденні.

У ліриці Т. Федюка образ часу тісно пов'язаний із пам'яттю ліричного суб'єкта, який подумки веде діалог між минулим і теперішнім, особовим та національним. Відчутний тиск минулого (його образними маркерами є такі тропи: *“хмільна голова”, “пугач цвинтар лякає”, “свині лякають корито”, “Європа в крові”*) створює ілюзію статичності часу, повсякчасної присутності минулого у теперішньому. Індивід прагне перемогти руйнівну силу повторюваності часу силою пам'яті, здатної розірвати невпинний потік часових “чорторій”. Напрошуються аналогії із “Бджолою Магдаленою” В. Кордуна: у цьому вірші звучить ідея застигlosti часу, його завмирання, коли людина має дати оцінку своїм діям, опиняється перед проблемою морального вибору: їй ввижається, що вона перебуває в “дірявих сотах часу” [6, 103]. Ліричний герой поезії обох авторів сприймає час “з погляду вічності”. Час тече й проминає, але незмінно несе на собі ознаки вічності.

У збірці “Обличчя пустелі” Т. Федюка ідея тривалості втілюється через модель парадоксальної сутності часу, що полягає у химерному поєднанні сталості і плинності, буття і небуття. Ліричний суб'єкт умовно вивиснується над повсякденням із його монотонним часовим плином, існуючи в химерному ірреальному позачасі. Прочитується бергсонівська концепція: *“...життя полягає у тому, що ми старіємо. Але воно водночас є неперервним намотуванням, як намотування нитки на клубок, бо наше минуле йде за нами, постійно збільшується над теперішнім, яке забирає дорогою, і свідомість тоді означає пам'ять”* [1, 75]. Метафора намотування ниток у клубок увиразнюється сюрреалістичним образом годинника – чи то пісового, чи то “срібного”, який завдяки пам'яті утримує у своєму “ході” кожен прожитий мить людського буття: *“при годиннику срібному жилка зелена лежить / пульс відстукує час а годинник відмірює срібло / а хто ниточку ріже – на нас задивився на мить / і – погубло / все погубло і лінії долі сплелися в клубок / і клубок покотивсь / і добре якщо уздовж моря / і пісок на зубах і слова які знав назубок / не говорять”* [12, 83]. Події минулого (численні ниті) сплітаються у міцний клубок, що символізує безжальний лінійний час. Образ срібла акцентує ідею очищення: час не лише плине, тече, найтонші ниті часового клубка дають індивідові шанс на духовний катарсис та осягнення глибинної буттєвісної істини.

Ліричний герой збірки “Горище” вдається до мінорних роздумів про таємниці Хроносу – його незворотній лет і в той же час вічність: *“так буває*

у людей / годинник як старий плебей / волоче цокіт наче пута” [11, 75]. Синтез сталості і плинності увиразнюється апунктуацією: створюється ефект ритмічного спливання часу, що асоціюється з розміреним “ходом” стрілок на дзиг’арях: “...зі стрілок годинника / чорна безодня / стікає на цифру / чотири чи п’ять” [13, 39]. У процитованих рядках спостерігається парадоксальне поєднання різнотональних образів: одні з них символізують тривання часу, його значущу наповненість (“жилка зелена”, пульс, “лінії долі”, клубок), інші ж указують на його завершення (“чорна безодня”).

У Т. Федюка поезія насичена асоціативною образністю філософського наповнення: час набуває ознак вічної субстанції, а тому викликає асоціації з черепом Йорика, що символізує невідворотне настання Страшного суду і нагадування про смертність людини: “Лиш каміння, неначе вода. / Чорний попіл літає, мов жменька незловлених літер. / І над світом біліє обвітраним черепом вітер. / Бідний Йорик. Не бути. / Затоптаний слід на слідах. / Повернутись в минуле. Відстукати костуром дно. / Все – на пустку. Під ніж. Під вогонь. Під зруйновану душу. / І лишитися там, самотинно і тоскно згорнувшись, / Наче пес чи гадюка, чи дервіш і смерть – все-одно” [10, 38]. Метафора “затоптаний слід на слідах” указує на те, що минуле не відпускає індивіда, тримає незримими нитями пам’яті, спогадів про пережите. “Чорний попіл” із черепа йорика символізує тиск минулого на теперішнє існування людини. Минуле стає “клубком” – своєрідним палімпсестом, де одна подія накладається на безліч інших (“затоптаний слід на слідах”), а в сукупності вони й утворюють пам’ять, що уможлиблює повернення в пережитий Хронос, забезпечує від руйнування душі.

Бергсонівська концепція тривалості у збірці Т. Федюка “Хуга” метафорично втілюється у мотиві “затиснутого” часу, що виражає спресованість й ущільненість людського буття: “годинник на соборі а la rus / заграє і дзвіниця в білій жмені / затисне час і простір. / і стражденні підбори дам як мухи у варенні / в асфальті. / і оркестру мідний блюз” (“оркестр буде грати про любов”) [14, 81]. Метафора “затиснутого” часу прочитується у філософській площині: кожна мить життя є унікальною, вона ніколи не повторюється, а тому стає вічністю. Для ліричного суб’єкта Т. Федюка “немає двох ідентичних моментів у житті того самого свідомого єства” [1, 75], позаяк Хронос спресовує у кожній буттєвісній миті значущі для індивіда події, надає сенсу повсякденному існуванню.

Концепція унікальності часу споріднює поезію Т. Федюка з лірикою Х.Л. Борхеса. В аргентинського поета “Всі дні буття – в одному дні людини: / від того, як почався часу лік, / і грізний Бог назавжди передрік / всі інші дні й майбутні невзгоди, / до того дня, як води швидкоплинні / земного часу вернуться назад / до Вічності, і згасне все підряд – / майбутнє, вчора – все моє донині” (“Джеймс Джойс”) [2, 88]. У

Х. Л. Борхеса у художньому втіленні Хроносу домінує образ піскового годинника: *“Пічку невтомна нитка день і ніч / все тягне за собою неминуче. / Від часу (це ж матерія текуча) / я – випадково – не врятуюсь річ”* (“Пісковий годинник”) [2, 34]. Водночас концепція “затиснутого” часу антиномічна борхесівському образу “текучої матерії”. “Затиснутий” час в обох поетів випручується, наче стиснута пружина, і перетворюється на “матерію текучу”.

У кожного з поетів-модерністів образ вічності набуває оригінального художнього вирішення. Естетична концепція християнської моделі часу Т. Федюка має тісні точки перетину з рільківським осмисленням таємниць Хроносу. Людина має пройти через смерть, не втративши Вічне, що є в серці. Втіленням його у Р.М. Рільке і Т. Федюка виступає щоденне долання індивідом труднощів, адже кожна прожита мить буття стає частинкою Всесвіту. У вірші *“L’Ange du Méridien”* австрійський поет пише про плинність часу, з якою пов’язана смертність людини: *“та ти не знаєш, як години мчать / і як життя втікає невловиме / від сонячного дзиґаря туди, / де в силі, рівноазі й непорочні дозрілі дня години, мов плоди. / Чи бачать нас твої камінні очі?”* [8, 101]. Незворотність часу увиразнюється мотивом “застиглості” Хроносу, який *“байдуже далі йде”* (“Смерть поета”) [8, 127].

На відміну від Р. М. Рільке, Т. Федюк удається до прийому парадоксальності в осмисленні Хроносу, увиразнену іронічним поглядом на світ. Іронія зазвичай не лежить на поверхні: вона прихована у підтекстових полях вірша і прочитується лише за умови цілісного його сприйняття. Так, про незворотну плинність людського життя автор пише у дусі філософських сентенцій: *“Дніпро не утік, як не дивно. Втікає вода / Втікає життя. Залишилось десь по коліно”* [10, 94–95]. Для ліричного суб’єкта Т. Федюка передсмертна мить уявляється доланням водних рубежів, упродовж якого людина проходить благодатний шлях духовного очищення: *“Час наступає. Весела пора / Підсумки б’ються. / многі печалі. / Карти відкрито. Скінчилася гра. / Вогник на свічці стікає помалу. / Бігають пальці партнерів, як ртуть... / Серце ще стукає, але не вміє... / Може, на похорони прийдуть – / Тиха надія. / Скільки там жити! / І клопіт один – / Дуба, човни чи канадського клена. / Листя віночком з вершин і низин – / Вії зелені”*. “Спливання” життя індивіда у метафоричній площині нагадує поетові механізм піщаного годинника: *“і вимивається десь / суджене на віку / срібне лице чись / наче краб із піску”* [10, 84].

Змістові нюанси тривалості часу у ліриці Т. Федюка втілюються через метафору вогнища. А. Бергсон писав про “образ тисячobarвного вогнища з незримими переходами, які ведуть від одного нюансу до іншого. Хвиля чуття, яка б проходила через те вогнище, по черзі забарвлювалась би один із його багатьох нюансів, і зазнавала б

поступових змін, з яких кожна передбачала б наступну і вміщувала б у собі попередні. Усі нюанси розташовані один обіч іншого і займають простір. Натомість чисте тривання вилучає будь-яку думку про двооку зовнішність та про розмір” [1, 75]. Час у поезії Т. Федюка динамічний і швидкоплинний – Хронос може горіти як вогонь, летіти, як червоногрудий снігур. Активна темпоральність виражається відповідною метафоричною образністю: *“І час, який немов огонь / В час перегонів по червонім... / Червине яблуко чирвоє / Немов снігур між двох долонь”* (“Посеред ночі уночі”) [10, 9]. Мотив перегонів символізує складний поєдинок індивіда із Хроносом: ліричний суб’єкт потерпає від того, що час згорає як вогонь, безжально точить вічність, як черва яблуко, проте не зникає безслідно, лишаючи в житті творчі здобутки.

Важливою категорією філософської лірики Т. Федюка є *екзистенціальний час, основні засади якого розробив С. К’еркегор*. Філософ є творцем темпоральності, за якою людина наділена цілим спектром почуттів, переживань, бажань і думок. Існування індивіда – це вираження абсолютної часовості [7]. У поезії Т. Федюка екзистенціальний час прочитується як усвідомлена розбіжність між часом суспільного буття і часом індивідуального існування. Поет розробив своєрідну парадигму часу: “закинутість” у буття визначає і місце людини, яка не є вкоріненою у цьому світі, а тільки “тимчасова і чужа”. Окрім плинності, Хронос набуває ознак тимчасовості у житті індивіда, що виступає у статусі подорожнього, “мандрівника”, який лише блукає манівцями, так і не усвідомлюючи своєї ідентичності. У збірці “Обличчя пустелі” Т. Федюк утілює мотив звільнення від “часовості” – для індивіда це можливість діяти самодостатньо, займатися улюбленою творчістю, убезпечити себе від впливу зовнішніх сил: *“нарешті звільниться час і можна садить над лиманом сад / архіви перетрусити бо і спалити спалити їх / життя усім практично всім дається та не для всіх / і світ біліє у білім світі короткий мов озирнутись назад”* [12, 112].

Сутністю “часовості” є поєднання минулого, теперішнього і майбутнього, що стає причиною перетворення останніх в “екстази”, які мисляться як моменти суб’єктивних переживань людини [16, 88]. У часі, який переживає ліричний суб’єкт поезії Т. Федюка, відбувається злиття в одночасність минулого, теперішнього і майбутнього. Допоки людина живе, всі категорії часу зливаються воедино в самому факті її теперішнього існування [16, 89]. У збірці “Золото інків” прочитується ідея звільнення від тиску часовості через відсутність поділу часу на минуле, теперішнє і майбутнє: *“той хто придумав для мене минуле / той хто майбутнє для мене не хоче”* (“покотом кілька асфальтів поснулих”) [10, 99].

У книжці “Трансністрія” звільнення від тягара невблаганного часу досягається його умовною застиглістю: *“життя застигло як чорна муха у бурштині / або неначе її нащадок у вишині”* [13, 104]. Метафорична

образність парадоксального змісту створює ілюзію зупиненого часу, коли індивідуальне людське існування начебто уповільнюється, відкриваючи особистості унікальну можливість поглянути на себе “збоку” – аби оцінити кожную прожиту мить. Мотив застигlosti переформується із метафорою зупиненого часу у ліриці М. Воробйова: “Зупинити час – це зірвати зелену вишню, / щоб не почервоніла...” [4, 199]; “річка тече і тече... / але котра година?” [4, 623]; “Розмиються в обличчях знаки / наповняться снігами рамки / майбутнє тихо запитає / минуле мовчки відповість...” [4, 312].

Разом із тим у художньому хронотопі Т. Федюка простежується і тяжіння до циклічності, яка, на думку І. Вайнтруб, “підтверджується християнськими святами. В них з року в рік повторюються події земного життя Христа: його народження і хрещення, вступ в Єрусалим, розп’яття, воскресіння, явлення учням тощо” [3, 44]. У збірці “Хуга” Т. Федюка домінує язичницьке трактування феномену ночі з наскрізною концепцією циклічного часу, що виступає виразною опозицією до християнського тлумачення ночі як вічного царства смерті, забуття, темряви. Не випадково поетова “темрява” плине одночасно з образом янгола: “темно в степу ніч як третя чи друга / в інеї коні немов янголи / в позах в ярузі висвистує хуга / наче у хаті зсувають столи” (“вітер зі снігом всередині – хуга”) [14, 15]. Циклічний (періодичний) час тісно пов’язаний із періодичними процесами – циклами зміни дня і ночі, пір року і под.

У Т. Федюка поширений мотив плинності світу через одночасне використання образів ранку, дня та вечора як окремих періодів доби. Перебуваючи у різних часових прошарках, ліричний суб’єкт заглиблюється у власний світ, тому внутрішнє відчуття хронотопу спричинює переживання часової безмежності, отже, відповідної міфологічної суті сугестивної лірики: “північне кружляє легкі опівнічні слова / метеликів згряє стає то щокою то чаєм / і час не летить не біжить і уже не спливає / а льодом вмерзає у річку холодну навзаєм” [10, 15]. Утім, подеколи індивід утомлюється від сріблястого часопростору ночі, який увижається йому вічністю: “ніч як смерть і день мов пряжа” [11, 83]. Час циклічний не залежить від історії, він діє за законами космічних ритмів. Ніч, сон асоціюються з хаосом, темрявою, забуттям. Хаос (ніч, сон) поступово перетворюється у космос (гармонію). Так уявляється поетові щоденне світання, ранок, прокидання зі сну. Світ відповідно до циклічних законів космічного руху, щоранку наново виринає з небуття, відновлюється. Час ранкового пробудження символізує оновлення співвідноситься із сакральним часом першотворення. Антиномією до стану застигlosti є бергсонівська концепція рухливості часу, тобто помітної змінюваності Хроносу: “Ця дійсність – це рухомість. Не існує готових речей, а лише речі, які виникають, не існує жодних тривалих станів, а лише змінні стани” [1, 81]. У збірці “Горище” ідея змінюваності трансформується у мотив швидкої течії часу в особистісному вимірі для індивіда і набуває ознак циклічності – від осені до зими, від народження –

до смерті: *“і стільки часу минуло і зникло містечко те / і потяг той і вагон і наше життя теж / і тільки листя рябе від осені золоте / так само як і тоді падає”* [11, 77].

Циклічна концепція часу дає підстави для зіставлень із поезією Х. Л. Борхеса, що відзначається містичним забарвленням. Аргентинський поет створює справжню філософію часоплину, основним законом якого є коловорот у природі та житті людини: *“пісок той самий – цикл за циклом вслід – / тече, та путь його безперестанна; / так лине в прірву вічність нездоланна / під тягарем удач твоїх чи бід”*. Ліричного суб'єкта Х. Л. Борхеса, немов магнітом, притягує подих вічності, символом якого є води річки Лети: *“Мене манить пісок: космічний час / в нім відчуваю, ті події вічні, / що води Лети їх таять магічні / і пам'ять в дзеркалах своїх од нас”* (“Пісковий годинник”) [2, 34]. У Т. Федюка відсутній містичний мотив зображення часу в образі лабіринту, що є наскрізним у ліриці Х. Л. Борхеса: *“тут мої кроки тчуть щодня – невпинні – / безмірний лабіринт людської долі”* (“Буенос-Айрес”) [2, 75]. Часова проминальність у поета уподібнюється плину води, течії (одразу пригадуємо Гераклітове “не можна увійти в одну ріку двічі”). Саме вода часто тотожна забуттю (до пам'яті – міфологічний Стікс, ріка забуття), а пам'ять (один із провідних мотивів автора) – завжди сонячно-світла: *“Ми – річка, на яку ти, Геракліте, / пославсь. Ми – час, Його незмінний плін / усе несе з собою: левів, гори, / оплакану любов і попіл втіхи, / оманливу надію нескінченну...”* (“Творець”) [2, 139].

Попри виразну суголосність мотивів, образ Хроносу у поезії Т. Федюка набуває більш оригінальних метафоричних утілень, із-поміж яких ключову роль відіграють асоціативні метафори та порівняння: *“і мій потяг скрипить наче двері старі”* [11, 79]; *“час покотився. Тепер уже – від. / як авторучка зі столу”* [13, 51]; *“Пісня мила / гнеться, як розквітла віть / склавши руки, час лежить”* [13, 56]; *“дні яких лишилось мало / повсідались на вікні”* [13, 65]; *“перегортаю сторінку / як перекреслює напис / як імена промовляю і як не чути їх / річка човном чорніє в небі синіє ляпіс...”* [12, 51]; *“піскового годинника сказ / все життя – тільки смерть / і оце випадіння піщинок”* [11, 37]; *“в кузні забутій дідівській зозуля кувала / сивим своїм крилом / губи твої рахувала”* [11, 95]; *“голки позбирано місяць погас / голки поламано на губах / рибиною в річці скидається час / хвостом розбиваючи нас”* [14, 135].

Таким чином, час як буттєва категорія є наскрізним мотивом поетичних збірок Т. Федюка початку ХХІ ст. Бергсонівська концепція тривалості є засадничою у художньому моделюванні Хроносу: поет удається до осмислення парадоксального змісту часу – його проминальності і водночас вічності. Християнська парадигма часу нерозривно пов'язана з такими філософськими поняттями як тривалість, пам'ять і вічність, що набувають образно-асоціативного вираження.

Категорія лінійного часу пов'язана з пам'яттю, що оберігає людину від самознищення і дозволяє їй повноцінно відбутися у світі. Поет утілює гайдегґерівську концепцію екзистенціального часу, ключовим поняттям якої є "часовість". Художнє вираження Хроносу у ліриці Т. Федюка має свої особливості, порівнюючи з творчістю європейських модерністів. Прикметною рисою поезики цього автора є тяжіння до парадоксу та антиномії. Аналіз парадоксальної сутності Хроносу має вагоме значення для розуміння художньо-стильової специфіки лірики поета, визначає перспективи її подальшого вивчення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бергсон А. Вступ до метафізики / Анрі Бергсон // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки. [за ред. М. Зубрицької ; вид. 2, доповн.]. – Л. : Літопис, 2002. – С. (831 с.).
2. Борхес Х.Л. Вибрані поезії [перекл. з іспан. С. Борщевського] / Хорхе Луїс Борхес. – Л. : Кальварія, 2010. – 160 с.
3. Вайнтруб І. Сакральний час / Ірина Вайнтруб // Людина і світ. – 2000. – №11-12. – С. 43–47.
4. Воробйов М. Без кори: Вибране (1964–2007 рр.) / Післямова М. Дмитренка. – К., 2007. – 632 с.
5. Голобородько Я. Поетична меритократія : Василь Герасим'юк, Ігор Римарук, Тарас Федюк / Ярослав Голобородько. – К. : Факт, 2005. – 108 с.
6. Кордун В. Сонцестояння : поезії // Віктор Кордун ; стаття В. Стуса. – К. : Дніпро, 1992. – 301 с.
7. Кьєркегор Заключительное ненаучное послесловие к "Философским крохам" / Серен Кьєркегор ; пер с датского яз. Н. Исаевой и С. Исаева. – СПб. : Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2005. – 680 с.
8. Рільке Р.М. Сто поезій [пер. з нім. М. Фішбейн] / Райнер Марія Рільке. – К. : Либідь, 2012. – 272 с.
9. Соловей Е. Українська філософська лірика / Елеонора Соловей : [навч. посібник із спецкурсу]. – К. : Юніверс, 1999. – 368 с.
10. Федюк Т. Золото інків : Поезії / Тарас Федюк. – К. : Дніпро, 2008. – 356 с.
11. Федюк Т. Горище. Книга нових віршів / Тарас Федюк. – К. : Факт, 2009. – 120 с.
12. Федюк Т. Обличчя пустелі / Тарас Федюк. – К. : Факт, 2009. – 120 с.
13. Федюк Т. Трансністрія : [зб. поезій] / Тарас Федюк. – К. : Факт, 2007. – 108 с.
14. Федюк Т. Хуга / Тарас Федюк. – К. : Гамазин, 2011. – 143 с.
15. Фізер І. Філософія літератури / Іван Фізер [за наук. ред. В. Моренця]. – К. : НаУКМА ; Аграр Медіа Груп, 2012. – 217 с.
16. Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге. Избранные статьи позднего периода творчества / Мартин Хайдеггер. – М. : Высшая школа, 1991. – 193 с.
17. Черткова О. "Київський текст" у ліричній творчості Тараса Федюка / О. В. Черткова // Вісник ЛНУ ім. Тараса Шевченка. – 2011. – № 24 (235), Ч. II. – С. 45–51.

Стаття надійшла до редакції 1 жовтня 2017 року

УДК 821.161.2:82.09+94(477.64)

Яровенко Т. С.

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

ТВОРЧА ЕВОЛЮЦІЯ ЯРА СЛАВУТИЧА: СИНТЕЗ НАБУТОГО І ВЛАСНОГО

Анотація

Запропонована стаття є історіографічним начерком у хронологічному розрізі головних концептів полеміки діаспорних і материкових дослідників творчості Яра Славутича щодо літературно-мистецьких впливів на формування художньо-естетичних принципів письменника.

Ключові слова: герменевтика, еволюція, жанр, ліризм, проблематика, рецепція.

Summary

The proposed article is a historiographical context in chronological outline of main polemic concepts of diasporic and mainland scholars of Yar Slavutich's creativity on literary and artistic influences on the formation of artistic and aesthetic principles of the writer.

Key words: hermeneutics, evolution, genre, lyricism, problematics, reception.

Особистість Яра Славутича поєднує дві формотворчі стихії українського національного характеру: з одного боку – епічно-романтичний тип осідлого степовика-хлібороба, який “працею від зорі до зорі стягався й будував своє господарство” [5, 687], а з другого – непосидючий, неспокійно-темпераментний козак. Під таким кутом розглядалась його поезія в діаспорі (В. Барка, Ю. Бойко, В. Державин, В. Жила, Б. Рубчак, Я. Рудницький, Д. Чуб, Ю. Шерех), а згодом і на материковій Україні: активне зацікавлення творчістю поета яскраво ілюструють видані в кінці ХХ – на початку ХХІ століття низка збірників наукових розвідок (Запорізький, Січеславський, Харківський, Херсонський, “Поетика Яра Славутича” тощо) та монографій (К. Волинський, Т. Назаренко, Г. та І. Немченки, Л. Скорина та ін.). Цілісне прочитання мегатексту Яра Славутича відкрило широкі можливості для полеміки з його першими критиками. Ця проблема пов'язана передусім із допустовими або й прямими твердженнями, які побутували в науково-критичних колах діаспори, про вирішальний вплив на мистецько-естетичні й художні орієнтації письменника західноєвропейської літератури й культури загалом. Тому метою розвідки постає історіографічний начерк головних концептів полеміки діаспорних і материкових літературознавців щодо винесеного в заголовок питання.

Особливістю науково-критичної рецепції творчого доробку Яра Славутича в Україні, на відміну від поэтапно-еволюційної в діаспорі, було потрактування його загалом, цілісно – від першого надрукованого вірша

“Коню мій буланий” до створеного за частих відвідин України в останню-першу декади ХХ – ХХІ століть. До речі, згаданий вірш-дебют незмінно мандрував від збірки до збірки Яра Славутича і навіть матиме окремого сонета, що засвідчує суворе дотримання автором своїх мистецьких принципів та вподобань або ж, іншими словами, демонструє цільність і послідовність його поетичного розвою.

На думку К. Волинського, найбільш об'єктивне враження про митця може скласти його сучасник, тобто той критик, що “живе з ним в одному часі, загалом в однаковому середовищі” [1, 62]. Це дає змогу здійснювати вищезгадане спостереження за творчою еволюцією художника, а саме: “його пошуками тематики й проблематики, власної манери, образно-зображувального ладу, за його знахідками і втратами на різних етапах творчої біографії” [1, 63].

Рецепція поезії Яра Славутича українськими материковими літературознавцями – за відсутності “можливості безпосереднього критичного першосприйняття, не знаючи умов формування митця, будучи позбавленими спостерігати його еволюцію тощо” [2, 13], але компактно, з часової відстані та за результатами попереднього критичного оцінювання – давала певні переваги та суттєві можливості для герменевтичного потрактування творчого доробку поета загалом. Так, ознайомившись зі спостереженням П. Маляра про *набуване* і *власне* як характеристичну особливість творчості Яра Славутича [4, 28], К. Волинський, не заперечуючи “набутого” від “вчителів”, обстоює вагому першість “власного” у його широкому поняттєвому розумінні [1, 64–65]. Науковець переконаний, що і родова (загальнонаціональна) ґенеза, і студійний досвід разом з учителями, що “поклали печать на розвиток поета” [1, 29], і мистецько-поетичні впливи, – тобто *набуте*, Яром Славутичем “настільки перероблялось, освоювалось внутрішньо, що фактично *трансформувалось у власне, ставало своїм*” [1, 66] (курсив К. Волинського – Т. Я.). Звернімося, для прикладу, до питання ймовірних впливів. Якщо взяти перегук заспіву одного з творів “Херсонських сонетів” (“*Степи Херсонщини*”) з початком класичної поеми В. Сосюри “Червона зима”: *Лисиче над Дінцем... де висне дим заводу, / Музика у садку та потяг в сім годин... / Вас не забудь мені, як рідну Третю Роту... / Про вас мої пісні під сивий біг хвилин...*, то про якість наслідування, на думку К. Волинського, немає “підстав говорити” [1, 79]. Певніше, висловлює припущення вчений, строфа надзвичайно популярного на той час серед юнацтва поета “просто підсвідомо засіла в пам'яті його молодого колеги. А потім оте мимохідь відкладене у підсвідомості й стихійно підштовхнуло Яра Славутича на власні пошуки в сфері поетичних прийомів” [1, 79].

Разом із тим, компактно-цілісне прочитання мегатексту Яра Славутича в нових культурно-історичних та часових вимірах відкриває широкі можливості для полеміки з його першими критиками. Це питання пов'язане

насамперед із автовідповідями Яра Славутича на допустові або й прямі твердження, які побутували в науково-критичних колах діаспори, про вирішальний вплив на його мистецько-естетичні й художні орієнтації західноєвропейської літератури й культури загалом. Так, В. Державин виокремлює такі безумовно позитивні риси поезії Яра Славутича, як “шляхетний артистизм” [4, 23], оспівування “національно-державної соборности” [4, 23], класичну мистецьку “вартість медитативної лірики” [4, 23] і т. ін. У цьому, зауважує К. Волинський, виявляється передбачливість В. Державина, позаяк “найбільша і безперечна заслуга Яра Славутича як сина України [...] бачиться сьогодні в постійному і неухильному відстоюванні та утвердженні [...] ідеї національної соборності України” [1, 68].

Але поряд з тим, учений не приймає твердження В. Державина про поетову відмову від набутого в “антикультурних умовах підсовітського літературного життя” [4, 23], коли доводилося ховати почуття власної поглядної меншовартості “під маніякальними міражами азійських ренесансів та українсько-індонезійських конфедерацій” [4, 23] (маються на увазі М. Хвильовий і ВАПЛІТЕ), задля творчого самоутвердження на основі опанованих “скарбів докорінно європейської культури” [1, 68]. Літературознавець вважає багатолітнє студювання Яром Славутичем європейських та інших світових культур допоміжним стимулятором росту митця, тому що він – поет природжений і “матірним ґрунтом”, на якому він виріс, були передовсім “козацько-хліборобський рід степовиків-низовиків Жученків, а також привільний і незрівнянний за своєю непередаваною красою, за життєтворними багатствами херсонський степ” [1, 69–70].

Як засвідчує величезний масив уснопоетичної народної творчості й українська класична література, найприкметнішою ознакою світосприйняття українця є первісно-гармонійне чуття природи. Саме оце коренево-глибинне проростання поезії Яра Славутича в народний ґрунт, найбільш точно підмітив І. Костецький, кваліфікувавши початківця як поета “до мозку кісток українського” [4, 150]. Коментуючи наскрізну українськість поезії Яра Славутича, науковець наголошує на вагомій ролі поетики митця – гармонійності, яка “йде від щоденної праці”. Далі критик подає характеристику цієї “праці”: “Варте уваги його вибагливе добирання в *царині словництва*. “Узмежок”, “билиця”, “грозовистим”, “надгір’я”, “рвійне”, “вагота”, “вірлюк”, “гнідан”, “блискітки”, “виярок” – це все слова вибрані і пересіяні, ні в якому разі не створені механічно, не схоплені нерозбірливою ненажерливістю, на яку хворіють молоді поети. Так само розумовим трудом даються здобутки і в *царині образности* – як “думками хмурячи смагляві чола”, “рябокорий плід”, “немов його створив іконописець” тощо” [4, 150] (курсив наш – Т. Я.).

Строкато-несхожим (К. Волинський) визначенням художнього стилю Яра Славутича материкових літературознавців передували такі ж спроби

науковців і критиків діаспори. Так, Б. Романенчук засвідчує: “В. Чапленко бачив у Славутичеві *реаліста*, В. Державин – переважно *клясициста*, Б. Рубчак – *експресіоніста* (у “Спрзі”), а я бачу передусім *романтика*” [4, 166] (курсив наш – Т. Я.).

С. Шумський також дає містку характеристику Яра Славутича-поета як неокласициста, але водночас і неоромантика, що “орудує іноді такими образами, які можна назвати експресіоністичними” [5, 60].

Аналогічні риси засвідчує Д. Чуб: “Поєдналися в нього в один стоп романтика й неокласика, напр., у збірках *Гомін віків* та *Оаза*, а в філософській збірці *Спрага* знайшов свій вияв поміркований експресіонізм” [5, 16]. Окрім цього вчений додає, що поет, як майстер сонетів та октав, “добре володіє всіма формами віршування, дбає про запашну мову, створює новотвори, щоб яскравіше себе висловити, а також дуже часто використовує архаїзми чи оказіоналізми для відповідних тем” [5, 16].

Слушні зауваги щодо стилістичних шукань Яра Славутича висловлено Ю. Шевельовим: вони “...цікаві і плідні. Він виріс із неоклясичної школи, а тепер примножує її здобутки на джерела українського стилю: пісню, літопис, “Слово о полку”. Особливо свіжі його запорізькі сонети, де в неоклясичну тканину вщеплено фольклорні образи (“Жовті води”) і поганські вірші з елементами стилізації примітиву (“Пісня полян” та ін.). Словник Яра Славутича – весь у шуканні, він багатий і свіжий. І ці шукання цілком відповідають прагненню творити *пластичні образи*, одним словом ухопити *суть образу речі*” [4, 220] (курсив наш – Т. Я.). Вищезазначене постає узагальненням у трактовці Ю. Шереха: “Поезія Славутича – упорядкована, точена, врівноважена – росте з синтезу неоклясичної пластичності і пластичності української народної пісні” [4, 218].

Серед материкових дослідників творчості Яра Славутича лунають суголосні твердження порушеним К. Волинським та еміграційними науковцями питанням. Вони мають різні вияви, хоча підпорядковані одному можливому висновку. Так, С. Крижанівський наполягає на визначенні Яра Славутича як поета неокласичного стилю вже від створення циклу “Херсонські сонети”, бо для цього необхідно володіти неабиякою версифікаторською майстерністю, оскільки “сонет не дається з перших заходів” [6, 8]. С. Пінчук висловлює аналогічну думку, наголошуючи, що “за своєю поетикою Яр Славутич – традиціоналіст” [6, 16], але не “народно-пісенного коломийкового віршування і селянсько-хуторянської поетики” [6, 16], а досконалого й високого мистецького напрямку, представленого поезією київських неокласиків. Причому дослідник загострює увагу на власному (Яра Славутича – Т. С.), без епігонства, продовженні неокласичного спрямування не лише в хронологічному вимірі, але й “в нових, різко змінених умовах” [6, 16]. До

цього переліку варто долучити також імена Т. Назаренко, П. Сороки, П. Федченка та ін.

Щодо херсонсько-степової основи поезій Яра Славутича, то на неї звернув увагу ще один із перших рецензентів дебютної книги “Співає колос” В. Барка: “У самій назві збірки віддані її прикмети і передусім її степовий дух” [4, 212]. К. Волинський наголошує на двох особливостях статті-рецензії В. Барки. По-перше, автор поетично передає “живі картини” (В. Барка) рецензованої поезії, бо він сам – поет-емігрант і разом з іншими вигнанцями відчув свіжо-болісну тугу першої віршової ластівки в екзилі, “в якій знайшли поетичне вираження саме їхні душевні почуття, переживання, спогади” [4, 71]. По-друге, незважаючи на поетичну тональність критичного відгуку, В. Барка виявився “на диво точним і влучним у міркуваннях-спостереженнях та оціночних висновках” [1, 71], переконливо підсумовуючи, що яскрава обдарованість початківця Яра Славутича корениться “в ліричному малярстві, у творенні степового пейзажу, пройнятого чуттям замилювання в бадьорих і радісних спогадах із дитячих і юнацьких років” [4, 212].

Сумнівні за своєю суттю й почасти суперечливі зауваги (здебільшого до першої збірки “Співає колос”) висловлювались молодому поетові щодо превалювання в тематиці та образних засобах нібито відживаючої народницької “традиційності”. Подібні інтенції, зокрема в критичній статті Б. Романенчука “Поетична творчість Яра Славутича”, викликали принципову незгоду материкових літературознавців, у тому числі й К. Волинського. Так, науковець стверджує, що “під гаслами боротьби за модерновий, новітньо-сучасний розвиток української поезії критик доволі відверто й рішуче виступає... фактично проти традиційного, національно своєрідного (специфічного) в ній” [1, 82–83]. Не заперечуючи закономірного прагнення поезії збагачуватися новим у своєму творчому арсеналі й концептуальних поглядах з активним залученням здобутків інших національних поезій, К. Волинський актуалізує останню дефініцію, тому що ним розглядаються як нонсенс “усілякі спроби говорити про якусь безнаціональну поезію – чи то модерно-сучасну, чи вселюдську, чи світову, чи яку там ще” [1, 83]. Проте учений (услід за В. Державиним) схвально оцінює погляд Б. Романенчука на мистецьке зростання Яра Славутича в історичній тематиці зокрема, коли митець прагне показати героїчне “минуле українського народу, зіставити його із сучасним і звести різні поезії й факти до спільного знаменника. А тим знаменником увижалася поетові духовна велич і міць українського народу в ході віків, колись і тепер, у минулому й сучасному” [4, 157]. Підсумовуючи, К. Волинський демонструє самозаперечення критика в його пізнішій статті й визначає “українськість натури, всього поетичного складу і внутрішнього світу Славутича” [1, 86] як одну з характеристичних ознак творчого доробку і власне особистості митця. Означена особливість,

разом із тим, зачіпає питання більш широкого і принципового значення, а саме: питання *незмінної національної основи* і питання *зв'язку з часом*.

Щодо першого питання, ще 1946 року Ю. Шерех характеризував перші збірки Яра Славутича зокрема так: “Славутича цікавить і дума, і народна пісня, зокрема прастара, ще поганських часів народна пісня, билинний лад.... В рамках традиційних переважно форм... він хоче творити національні образи, віддзеркалити національний характер і дух української історії та сучасності” [4, 106]. Своєрідним містком-продовженням до наступної дефініції, на наш погляд, постає відгук Гр. Шевчука про другу збірку поезії Яра Славутича: “Багатство віршованих жанрів, форм, розмірів, строфіки в “Гомоні віків” незаперечне як незаперечне й відчуття історичної допасованості слова” [4, 220].

У пізніші часи В. Боковський у статті “Живописець правди” наголосить на сполученні ліризму й дійсних історичних подій, що в результаті трансформується у виняткової сили узагальнювальний мистецький документ. Це особливо відчутно, на думку дослідника, у творах, де історія й людина взаємозалежні, і ніби злиті “в єдину, нероздільну й самозаперечливу концепцію” [5, 125]. Материковий дослідник П. Сорока взагалі категорично обстоює відсутність розриву (особливо у раннього Яра Славутича) між біографією і загальнолюдським, тому що “він не мислить себе поза навколишнім середовищем і тим більше людським суспільством з його політичною барвою” [3, 30]. Разом з тим, науковець розглядає зауважені в критичних студіях діаспори, окрім позитивних моментів, і слабкі сторони творчості Яра Славутича, серед яких “брак динамізму, деяку залежність від чужих впливів, збивання на повтори тощо” [3, 26]. Наприклад, Б. Рубчак з 15-річної відстані наголосив, що збірка “Співає колос” містить влучні описи природи, але в ній “тільки де-не-де проявляється проблиск тієї *технічної контролю* й *цікавої думки*, що їх знаходимо в пізніших збірках” [4, 16]. П. Маляр, відзначаючи схожість дебютних збірок Яра Славутича й М. Стельмаха, наголошує зокрема на *прозаїчності*, тяжінні до “*прози у віршах*” фрагментами-малюнками поета-емігранта, які є “скоріше – *малюнками враження*, а не *експресією почуття*” [4, 16] (курсив наш – Т. Я.).

Проте окремі моменти залишаються поза логічними межами розуміння. Мається на увазі несправедлива критика В. Чапленка збірки “Оаза” у статті-рецензії “Чи подолання кризи?”, надто після схвальної статті “Підсумоване десятиріччя”, де Яр Славутич постає “співцем Степової України”. Щоправда, зі слів М. Гарасевич, критичний відгук В. Чапленка стимулював позитивну літературну полеміку, хоча й “без прямої відповіді поета” [5, 690], якщо не враховувати репліку з “Моєї доби” щодо вигаданої критиком “кризи”. Доречно додати, що й К. Волинський категорично не приймав кризових періодів у творчому поступі митця.

А. Власенко-Бойцун пропонує поділ критиків та їх праць на дві категорії: “праці, що відносяться до змісту Славутичевої поезії, та статті, що наголошують *форму*, тобто *мову й поетичні засоби автора*” [5, 693] (курсив наш – Т. Я.). Позаяк обидва спрямування пластичні, тобто мають сегмент взаємопроникнення, автор запропонованого поділу рекомендує брати до уваги те, “чому даний автор *присвятив більше значення й цитат*” [5, 693] (курсив наш – Т. Я.).

Отже, провідні критики й літературознавці діаспори наголосили на синтезі вітчизняної та зарубіжної літературних традицій у текстах Яра Славутича, ствердили причетність мистецького стилю лірики автора до неокласичного й неоромантичного спрямувань, визначили проукраїнський контекст поезії митця, домінування в ній образів, актуалізованих у вітчизняній історії тощо. Висновки вчених екзилу заклали основу досліджень художньої спадщини поета у вітчизняній філологічній науці.

ЛІТЕРАТУРА

1. Волинський К. Яр Славутич. Літературний портрет / Кость Волинський. – К. : Дніпро, 1994. – 230 с.
2. Запорізький збірник / [упоряд. В. Чабаненко]. – К. : Дніпро, 1998. – 224 с.
3. Сорока П. Поетичний світ Яра Славутича / Петро Сорока. – Тернопіль : Лілея, 1995. – 176 с.
4. Творчість Яра Славутича. Статті й рецензії / [упорядкував Володимир Жила]. – Едмонтон : Видання ювілейного комітету, 1978. – 432 с.
5. Творчість Яра Славутича : Кн. II. – К. : Дніпро ; Едмонтон : Славута, 1997. – 912 с.
6. Херсонський збірник / [упоряд. А. Крат]. – К. : Дніпро, 1998. – 208 с.

Стаття надійшла до редакції 21 вересня 2017 року

УДК 82.311.2/004.946

Філоненко С. О.,
доктор філологічних наук, професор,
Бердянський державний педагогічний університет
sofil23@ukr.net

REGENCY LOVE: ДЖЕЙН ОСТІН ДЛЯ iPhone ТА iPad

Анотація

Комп'ютерні ігри з літературними сюжетами є зразком взаємодії класики та масової культури. Відеогра "Regency Love" за мотивами романів Джейн Остін націлена на споживання класичного тексту і перетворення його на товар в індустрії розваг. Гра спрощує зміст творів Остін до єдиного сюжету про залицяння й одруження і синтезує жанри пригодницької рольової гри, "візуального роману" та симулятора побачень. Гру проаналізовано в контексті субкультури фанатів періоду Регентства, романістики Джейн Остін та субжанру любовного роману "Regency romance". Чинником привабливості гри є ресурс інтерактивності: геймерка водночас перебуває в ролі авторки і в ролі персонажа одного з романів. Гра "Regency Love" руйнує бар'єр між читачем і текстом, читачем і автором, робить читачку співтворцем уявного світу, забезпечує ефект присутності й "розчинення" в ньому.

Ключові слова: масова культура, відеогра, період Регентства, Джейн Остін, субкультура джейністів, любовний роман.

Summary

Computer games with literary plots are an example of interaction between classics and popular culture. Regency Love videogame based on Jane Austen's novels aims to consume classic text and turn it into a product in the entertainment industry. The game simplifies the content of Austen's works to a single story of courtship and marriage and synthesizes the genres of adventure role-playing, "visual romance" and dating simulator. The game is analyzed in the context of the subculture of the Regency period fans, as well as the the novelist Jane Austen's, and the sub-genre of the love story "Regency romance". The factor in the attractiveness of the game is the resource of interactivity: the gamer at the same time is in the role of the author and as a character of one of the novels. The game "Regency Love" destroys the barrier between the reader and the text, the reader and the author, makes the reader co-creator of the imaginary world, provides the effect of presence and "dissolution" in it.

Key words: popular culture, videogame, Regency period, Jane Austen, janeites subculture, romance.

Літературна класика та сучасна медіакультура взаємодіють у багатьох площинах. Один із цікавих трендів – створення комп'ютерних ігор за сюжетами літературних творів. До відеоігор загалом застосовується категорія сюжетності (хоча сюжет у них не є обов'язковим). Наративна частина гри складається з сетінгу, сюжету, тексту. Сетінг – це сам світ гри, декорації. Сюжет – це послідовність подій, що складаються в історію. Сюжет відбивається в сценарії гри – списку сцен з описом того, що відбувається, та діалогами. Діалоги, які є не обов'язковими в кожному жанрі, – це текст гри. Серед творців відеоігор існує окрема спеціалізація – ігрові сценаристи, які можуть конструювати оригінальні сюжети або запозичувати їх із фільмів, серіалів, коміксів, манга, аніме, міфології. Подеколи джерелом сюжетів стає художня література – сучасні твори або літературна класика. Як правило, за основу обираються знакові тексти, що мають значну кількість

прихильників: “Гамлет” Шекспіра, “Божественна комедія” Данте, “Джейн Ейр” Шарлотти Бронте, “Перетворення” Франца Кафки, “Пригоди Шерлока Голмса” Артура Конан Дойля, “Аліса в Дивокраї” Льюїса Керролла тощо. За жанром ігри з літературним сюжетом найчастіше є квестами (англ. quest) або рольовими іграми (англ. role playing game, скорочено RPG).

У монографії Тамари Гундорової “Кітч і література: Травестії” в розділі “Дочка Кобзаря”: героїчний кітч”, присвяченому творчості Ліни Костенко, згадано масову онлайн-ову гру студентів Києво-Могилянської академії “Маруся Чурай: Мафія в Полтаві”, яку інтерпретовано як “модель масового дописування і переписування історії”: “Історичний роман у цій грі не лише зведений до мафіозного роману, але й розсипаний на цитати, сюжетні ходи, ролі. Суд, чи мафіозна розбірка у Полтаві, розгортається, однак, через гібридне поєднання сюжетних перипетій української поетки і сюжетів, відомих з численних кримінальних драм...” [2, 231–232]. Наразі такий приклад перетворення української літературної класики на комп’ютерну гру є поодиноким, хоча національне письменство, на мій погляд, має для цього значний потенціал.

Міла Бербенець у статті “Література як предмет масового споживання” описує процес комодифікації літератури в аспекті гомогенізації культури, але не дає цьому феномену однозначної оцінки. Дослідниця твердить про амбівалентність перетворення класики на товар: це, з одного боку, “позитивне явище (залучення масової аудиторії до сприймання високомистецьких творів)”, з іншого – “негативний складник сучасного культурного простору (спрощення, викривлення значення, комерційна основа інтерпретації світових шедеврів)” [1, 86].

Звернемо увагу на відеогру, що була розроблена не за одним твором, а за мотивами всієї творчості культової британської романістки Джейн Остін. Гра “Regency Love” сконструйована у 2013 році невеликою австралійською студією “Tea for Three” (засновниці Дженні Тен, Мелоді Венг, Саманта Лін) для iOS-пристроїв (iPhone та iPad). Назва гри однозначно вказує, що її дія відбувається у часи Регентства, короткий період в англійській історії, по суті, 1811–1820 роки. Ця доба в масовій культурі на сьогодні є об’єктом культу й ностальгії, багато в чому завдяки творчості Джейн Остін та її епігонів. Наприклад, на форумах аматорів цієї доби пишуть: “Уявіть “Гордість та Упередження” Джейн Остін, містера Дарсі та Елізабет Беннет. Оце і є Регентство!”

Хоча британська авторка почала писати романи ще наприкінці XVIII століття, до друку вони були прийняті в оновлених варіантах лише в 1810-х роках. Саме в період Регентства світ побачили її шедеври “Гордість та Упередження”, “Розум і Чуття”, “Менсфілд-парк”, “Емма”, а після смерті Остін надруковані “Нортенгерське абатство” та “Докази розуму”. Отже, сюжет “Regency Love” базований на центральному сюжеті романів, яким його зрозуміли ігрові сценаристи: залицяння –

перешкоди – шлюб. Мета гри для дівчини-гравця – реалізувати ігрову стратегію: знайти нареченого, розвинути з ним стосунки та стати підвінець. За жанром це пригодницька рольова гра (англ. adventure RPG), “візуальний роман” (visual novel) та симулятор побачень (dating sim).

Постає питання, чому саме романи Джейн Остін були обрані як літературна основа сюжету комп’ютерної гри. Англійська письменниця XIX століття посідає унікальне місце в сучасній популярній культурі, вона є № 70 у списку 100 найвідоміших британців. Тривалий час викреслена з академічного літературного канону, проте гаряче люблена масовим читачем, Джейн Остін наприкінці XX – на початку XXI століття стала, без перебільшення, культовою фігурою. На це значною мірою вплинули візуальні технології: голлівудські екранізації її романів та телесеріали BBC, особливо “Гордість та Упередження” 1995 року з зірковим актором Коліном Фертом у ролі містера Дарсі. З того часу розпочалася справжня “Остіноманія”. Прихильників творчості Остін називають “джейністами”, і вони творять особливу субкультуру, на кшталт “толкіністів”. В останні десятиліття це явище привернуло увагу літературознавців та культурологів (див. праці: Claudia L Johnson “Austen Cults and Cultures”, 1997; Deborah Yaffe “Among the Janeites: A Journey through the World of Jane Austen Fandom”, 2013; “Global Jane Austen: Pleasure, Passion, and Possessiveness in the Jane Austen Community”, 2013; Juliette Wells “Everybody's Jane: Austen in the Popular Imagination”, 2012).

Для “джейністів” існують місця паломництва: музеї в Баті і Чотемі, могила в соборі Вінчестера, різні форми реконструкції епохи – бали в стилі Регентства, костюмовані процесії до дня народження письменниці, які щорічно відбуваються в Баті. На сьогодні не тільки в Британії, але і в усьому світі Джейн Остін перетворилася на товар, бренд, комодифікувалася. Її продають у вигляді сувенірної продукції (прикраси, чашки, ляльки, блокноти, магнітики, гральні карти, подушки та рушники), попит існує на кулінарні книжки та психологічні порадики від Джейн Остін. Існують і суто літературні форми “присвоєння” письменниці: написання сіквелів, пріквелів, фанфіків, рімейків та меш-ап романів за мотивами її творів, щонайбільше – “Гордості та Упередження”. У мережевій культурі існують численні сайти фанів творчості Джейн Остін, де збирається інформація про неї, відбуваються обговорення на форумах, пропонуються різні види творчої активності (фан-фікшн та фан-арт).

Нечувана популярність романістки на межі XX – XX століть пояснюється і ностальгією за добою Регентства, яку вона описувала, і актуальністю тематики її романів (питання шлюбу, становища жінки, освіти, класу, релігії). Важливу роль зіграв ірраціональний фактор літературної моди та вплив медійної культури (кіно й телебачення).

Привласнюючи літературну класику, масова культура спрощує, примітивізує її смисли. Звичаєві романи Джейн Остін багатопланові й

позначені психологічною глибиною, однак у субкультурі “джейністів” вони розуміються суто як історії про пошук нареченого і весілля. Їхні смисли зводять до схеми мелодрами або любовної історії (romance). Власне, це стало ключовою формулою і для розуміння всієї доби Регентства. Тому не дивно, що відеогра “Regency Love” за жанром становить симулятор побачень – вона є, так би мовити, *симулякром романтики*. Можна уявити, що її могла написати місіс Беннет, один із персонажів роману “Гордість та Упередження”, матінка родини, одержима бажання знайти женихів для п’яти доньок.

На сайті студії “Tea for Three” гру презентують у такий спосіб: “Хочете потанцювати, пограти на піаніно, або, можливо, вишити носовичок? Випити чаю з вашою матінкою, відвідати давнього друга чи спитати нового знайомого, як так сталося, що він носить красивий жилет? Прогулятися в лісі зі сміливим супутником, обговорити поезію з розважливим джентльменом? Відкрийте для себе “Regency Love”, світ історій, що чекає на доторки Ваших пальців” [3].

Сетінгом для гри є вигадане провінційне англійське містечко Дарлінгтон. Сама назва містить ключове слово “darling”, поширене сентиментальне звертання закоханих один до одного. Поруч із центральним містечком змальовані кілька локацій із стилізованими британськими назвами: Торнлі, Касторідж Холл, Лемпон Корт та інші.

У “Regency Love” геймеру треба вигадати персонаж – дівчину, дати їй ім’я визначитись із рисами вдачі (на вибір із 18), якостями, якими вона може зачарувати обранця, формами активності: танці, чаювання, візити, гра на фортепіано, вишивання, малювання, прогулянки тощо. Зміст геймплею – спілкування з різними персонажами. Ключові серед них – три парубки: стосунки можна розвивати з містером Грехемом, містером Ешкрофтом, містером Кертісом. Основна активність геймера – діалоги героїні з родичами, сусідками, подружками, молодими чоловіками: пропонується обирати найбільш “дотепні” або “чутливі” відповіді й у такий спосіб розвивати стосунки. Розгалужені сюжети завершуються більш як 50 фіналами. Відеогра розрахована на жінок-гравців, аматорок романів Джейн Остін. Додаткові бали в грі можна набрати, виконуючи завдання на знання романів Остін та доби Регентства. Наприклад, подається цитата з роману “Докази розуму”: “A man does not recover from such devotion of the heart to such a woman! He ought not; he does not” (“Чоловік не може одужати від сердечної прив’язаності до такої жінки! Він не здатний, він не зробить цього”). Це слова капітана Фредеріка Вентворта, який розповідає про відданість свого друга пам’яті померлої нареченої. Гравцеві треба доповнити літерами слово “devotion”. Ще варіант завдання: пропонується вибір з чотирьох персонажів романів Джейн Остін: Генрі Тілні, Фредрік Вентворт, Фіцвільям Дарсі та Джордж Найтлі. Геймер має відповісти на питання, хто з них є священиком.

Оглядач відеоігор Cambell Bird на сайті www.148apps.com дає таку характеристику грі: “Regency Love” яскраво вирізняється балансом між мовою, вибором і таємницями. Як і романи Джейн Остін, гра звернена до того історичного періоду, коли пристойність і декорум впливали на спосіб, яким люди взаємодіяли один з одним і робили вираження справжніх намірів доволі туманним. На відміну від романів Остін, гра базується на спрощених реченнях” [4]. Отже, гра “Regency Love”: 1) спрощує жанр романів Остін до схеми-формули; 2) розкладає на фрагменти сюжети і систему персонажів авторки; 3) імітує повсякденне життя героїв роману та мовний стиль спілкування доби Регентства.

Головний чинник привабливості цієї комп’ютерної гри – це ресурс інтерактивності, що загалом властивий відеоіграм. Геймерка водночас перебуває в ролі авторки, обирає героїню, розвиток дії та сюжетну лінію, і в ролі персонажа одного з романів. У такий спосіб гра “Regency Love” руйнує бар’єр між читачем і текстом, читачем і автором, робить читачку співтворцем уявного світу, забезпечує ефект присутності й “розчинення” в ньому (що і є кінцевою ціллю переживання фанатів – злитися з улюбленим твором).

Ефекту занурення у добу Регентства сприяє специфічна графіка, схожа на манга. Розробники гри пояснюють, що вивчали картини живописців, які малювали той період: Едмунда Блера Лейтона і Маркуса Стоуна, передивлялися безліч сучасних кіно- й телеадаптацій Джейн Остін, насамперед фільми “Емма” й “Гордість та Упередження”. Також для розробки дизайну гри активно використовувалися блоги спільноти фанатів, присвячені добі Регентства, де наявні колекції зображень костюмів, інтер’єрів, є точні деталі для створення достовірного сетінгу.

Гра “Regency Love”, імовірно, адресована фанам не тільки романів самої письменниці, але й епігонських творів, що презентують субжанр любовного роману – так звані “Regency romances”, поширені з 1980-х років. Фактичною лідеркою і фундаторкою можна вважати письменницю Джорджетт Хейер, яка створила 20 романів – наслідувань Остін із 1935 по 1975 роки: “Фредеріка”, “Крихітка Черрі”, “Муслін з гілочками”, “Прекрасна Софі”, “Сильвестр”, “Котильйон” та інші. У них фігурують ті самі типажі та епізоди, що і в оригінальних творах класика, у центрі перебувають любовно-шлюбні сюжетні лінії. Формула подібного роману, устійнена у текстах Аманди Квік, Джо Беверлі, Мері Бейло, Лоретти Чейз, Стефані Лоренс, Сандри Хіт, Аніти Міллз, включає такі складові, як висвітлення правил бонтону, світського життя (візитів, балів, прогулянок в екіпажі, відвідування опери, чаювання), проблеми класових відмінностей, шлюбу як угоди, репутації дівчини у світі. У 2000-х роках субжанр дозволяє й відвертий показ сексуального життя героїні, немислимий у класичних “Regency romances”. Очевидно, відеогра “Regency Love” експлуатує оригінальні тексти Джейн Остін у той самий

спосіб, що й згаданий субжанр любовного роману: спрощуючи проблематику і стиль, акцентуючи переважно сюжет про залицяння й одруження, пошуки жениха, використовуючи сцени повсякденного життя героїнь та героїв доби Регентства.

Отже, гра “Regency Love” є яскравим зразком споживання класичного тексту індустрією розваг: з одного боку, вона перетворює творчість романістки на товар і розвагу, примітивізуючи її зміст і стиль письменниці, з іншого – сприяє популяризації романів Джейн Остін, акцентує їхній універсальний, позачасовий зміст. Завдяки грі класик британської літератури інтегрується у світ модерних медіа й технологічних новинок, стає актуальною для масового споживача, для великої субкультури фанатів доби Регентства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бербенець Л. Література як предмет масового споживання / Людмила Бербенець // Слово і час. – 2013. – № 2. – С. 77–88.
2. Гундорова Т. Кітч і Література. Травестії / Тамара Гундорова. – К. : Факт, 2008. – 284 с. – (Серія “Висока полиця”).
3. Regency Love [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://teaforthreestudios.com/regency-love/>.
4. Regency Love Review [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.148apps.com/reviews/regency-love-review/>

Стаття надійшла до редакції 8 жовтня 2017 року

ФЕНОМЕН КОМІЧНОГО В ЛІТЕРАТУРІ

УДК 821.161.2 – 17 Брат7світ.09

Сидоренко О. В.,

кандидат філологічних наук, доцент,
Запорізький державний медичний університет
oksana_sydorenko@ukr.net

КОМІЗМ БАРОКОВОЇ ЗБІРКИ Д. БРАТКОВСЬКОГО “СВІТ, РОЗГЛЯНУТИЙ ПО ЧАСТИНАХ”

Анотація

У статті аналізуються провідні конституенти, які формують стихію комічного у збірці барокового польськомовного письменника Данила Братковського “Світ, розглянутий по частинах”. Доведено, що специфіка комічного у фразках має сатирично-викривальний імператив, реалізація якого, можлива завдяки антонімічній опозиції, навколо якої вибудовується сюжет твору, пуанту або моральної сентенції, а також мотивам, які спроможні викликати сатирико-гумористичну реакцію потенційного реципієнта. Стихія комічного аналізованої збірки зорієнтована на руйнування підданого критиці світоустрою.

Ключові слова: бароко, фразка, комічне, сатира, бінарна опозиція, пуант, мотив.

Summary

This article analyzes the major devices of forming the comic atmosphere in the Baroque collection by Polish writer Daniel Bratkowskiy "The world considered in pieces." It is proved that the specific of comic effect in frasches has a satirical accusatory imperative the realization of which becomes possible due to antonymous opposition.

Key words: baroque frasche, comic, satire, binary opposition, pointe motive.

В епоху бароко в Україні активно розвивається сатирично-гумористична література, наративні стратегії та жанрово-стильова палітра якої знайшли реалізацію не лише в низькому, народному, але й високому чи то феодально-аристократичному її вираженні, хоча ще донедавна категорія комічного залишалася саморепрезентантом саме “низового” мистецтва слова. Універсальність цієї категорії підкреслив італійський бароковий письменник Емануеле Тезауро, зауваживши, що “не існує явища ані настільки серйозного, ані настільки сумного, ані настільки піднесеного, щоб воно не могло обернутися на жарт і за формою, і за змістом” [10, 66]. Яскраву реалізацію цієї барокової доктрини на літературній карті України спостерігаємо в творчому доробку Данила Братковського, представленого збіркою “Світ, розглянутий по частинах”.

Представляючи за словами Д. Чижевського так звану “українську школу” польської літератури, Д. Братковський, хоча і був ревним захисником усього українського, що власне довів своїм життям, не лише писав польською мовою, але й вірогідно орієнтувався на польську літературу. Переконливим аргументом на підтвердження цьому може

слугувати жанрова невизначеність поетичних творів, із яких і складається збірка письменника. Деякі науковці при її аналізі обмежуються означенням вірші, багато дослідників вказують на зв'язок поезій із епіграмою, жанром, який в епоху бароко набуває особливої популярності, проте варто зважати на той факт, що в збірці “Польські фрашки” серед письменників-фрашкарів фігурує і Данило Братковський, правда під іменем Даніель, власне так себе поет презентував на польський манер.

Жанр фрашки насправді подібний до епіграми і на генологічному, і тематологічному, і на поетикальному рівнях, а зважаючи на те, що збірка написана польською мовою, а її автор, будучи людиною високоосвіченою та ще й проживаючи на території, що входила до Речі Посполитої, безперечно був належно обізнаний із польською літературою. Тож є всі підстави визначати твори збірки “Світ, розглянутий по частинах” як фрашки.

Цей власне польський жанр міської літератури виникає у XVI ст., а розквіт його припадає на XVII ст. Фрашка – це короткий віршований твір в основі якого покладено життєву ситуацію, показану крізь призму сміхового начала. Фрашка, на думку І. Лозинського, “стає тим куточком у давній польській поезії, де простий, але письменний городянин XVI ст. сміливо забирає голосі, не наслідуючи високого стилю шляхетських поетів, висловлював свої погляди і своє ставлення до людей та суспільства” [6, 10].

Національно-детермінований жанр фрашки увиразнює генологічну картину західноєвропейської сміхової “низової” літератури, апогей розвитку якої припав на період пізнього Середньовіччя та Відродження. Фрашка і за тематикою, і за структурною організацією, і за життєвою правдоподібністю ситуацій, переданих крізь призму сміху, дуже близький до цього різновиду літератури. До речі, варто було б наголосити, що на відміну від інших жанрів, функціонування яких залишилося давно в минулому, польські фрашки не втратили своєї популярності і до сьогодні.

Що стосується української літератури, то в її лоні такий культурний феномен, як міська “низова” література не представлений настільки рельєфно і яскраво як у західноєвропейському регіоні. Відсутність в українській тогочасній культурі малих жанрів “низової” літератури пояснюється відмінним суспільно-історичним розвитком та ідеологічною направленістю. Народна українська сміхова традиція на вітчизняному ґрунті функціонувала у своєму національному різновиді. Яскравим свідченням цьому в межах національної сміхової культури є святковий бурлеск XVII-XVIII ст., пов'язаний із творчістю мандрівних дяків. Слід пам'ятати, що українська “низова” література має більше відмінностей із західноєвропейською, аніж спільностей. Безперечно, своїм корінням національний бурлеск сягає давніх європейських традицій сміхової культури, однак “місцевий православний традиціоналізм мав глибоке коріння, і до кінця XVIII ст. саме він визначав обличчя нашої культури” [8, 24].

Таким чином, можна стверджувати, що попри не вироблену чітку жанрову детермінанту в національній “низовій” літературі її відсутність компенсують зокрема жанри епіграми та фрашки. Згадана збірка Д. Братковського, за словами В. Липинського, є “гострою сатирою в жартівливій формі на сучасне суспільство” [5], причому сатирою висловленою українцем і крізь призму українського гумору, тож маємо підстави розглядати збірку “Світ, розглянутий по частинах” у контексті загальноєвропейської сміхової літератури. На жаль, цілісне, ґрунтовне дослідження творчості Д. Братковського відсутнє, є лише поодинокі роботи О. Бай [1], О. Трюхан [11], Г. Калантаєвської [4], у яких лише принагідно піднімається тема комічного начала. Мета статті – з’ясувати специфіку творення стихії комічного у віршах Д. Братковського, зокрема виявити провідні чинники, через які ця стихія опредмечується.

Загальноновизнано, що категорія комічного належить до найбільш складних категорій естетики і протягом століть спричинює досить жваві дискусії у колах науковців. Загальним місцем у сучасному науковому дискурсі навколо комічного стала теза про те, що створення універсальної теорії комічного – завдання абсолютно непосильне для людського розуму. Наводячи на користь цієї тези велику кількість аргументів і цитат із класичних праць різних авторів, науковці ХХ століття все ж неодноразово вдавалися до чергових спроб, і накопичений сучасною наукою досвід є, безперечно, цінним і вагомим. Так, Ю. Борєв виокремлює два види комізму – природно комічне і суспільно комічне [2], В. Пропп, полемізуючи з Ю. Борєвим, доводить, що неправомірно вважати “несатиричний сміх позбавленим суспільного значення” [9, 156]. Визнаючи справедливість розподілу сміху на сатиричний і несатиричний, В. Пропп переконливо обґрунтовує, що “комізм є засобом, а сатира є ціллю. Комізм може існувати поза сатирою, а сатира не може існувати поза комізмом” [9, 156]. Саме ця ключова для теорії комічного В. Проппа теза є важливою для даної розвідки.

Специфіка комічного у фрашках має сатирично-викривальний імператив, реалізація якого, перш за все, можлива завдяки антонімічній опозиції, навколо якої вибудовується сюжет твору, адже “митці бароко жили у світі, де ... “розпалася гармонія”, у світі оголених протиріч і антиномій, що мисляться ними як норма буття і водночас як естетичний принцип, що реалізується в поезиці контрастів” [7]. Таким чином, однією з ключових ознак можна вважати наявність певного концептуального протиріччя. Вираження цього протиріччя має цікавий характер, адже у фрашках не спостерігаємо чітко виражену опозицію між позитивно та негативно маркованими персонажами, між добром та злом, між суб’єктом (той, хто ініціює комічну ситуацію) та об’єктом (той, хто висміюється). Уже в самій назві збірки “Світ, по частинах розглянутий” Д. Братковський доносить до читача головний імператив: світ втратив гармонію,

цілісність, за таких обставин він набуває лише негативних конотацій, місцю позитиву немає. Саме тому в більшості творів відсутні позитивні герої та події, вони просто мисляться як противага підданам нищівній критиці об'єктам. У віршах всі герої апіорі піддаються критиці, бо всі є частиною цього позбавленого гармонії світу. Навіть у тих віршах, де є зневажені, обдурені, автор не стає на їх захист, оскільки в інших творах вони постають такими ж, що не оминають нищівного викриття. Так, цікавими бачаться вірші, у яких на провідних ролях постають жінки, однак якщо в деяких з них акцентується на їх достоїнствах та добродіях, то в інших жінки зображені на контрасті до перших. Більше того, періодично сам автор стає активним учасником сатирично-викривального процесу, з'являючись у віршах під назвою "Автор до себе", однак і у ставленні до себе він не зраджує концепції збірки. Автор-персонаж критично оцінює себе, пам'ятаючи, що він теж частина цього вразливого світу і він теж причетний до його гріховності.

Окрім заявленого концептуального протиріччя вагомим конституентом творення стихії комічного є структурований ним же пуант або мораль. Іншими словами йдеться про парадоксальне закінчення твору. Наявність пуанту ділить твір ніби на дві частини. У першій міститься основний виклад матеріалу, де подається вже означена бінарна опозиція, тобто діаметрально протилежні етико-аксіологічні позиції, які й призводять до конфлікту, що знаходить своє вираження в пуанті. Нагадаємо, що пуант має місце також і у жанровій структурі таких жанрових моделей, як анекдот, повчальний приклад, новела. У середньовічному жанрі ехемплум пуант, як правило, вибудовувався на основі антонімічних констант: "верх" – "низ", "високе" – "низьке", при чому перший компонент опозиції зазвичай набував яскраво вираженої позитивної оцінки, оскільки пов'язувався зі стихією трансцендентного. Починаючи з часів високого Середньовіччя – Відродження в європейському культурному ареалі змінюються складові опозиції: об'єктом першочергової уваги виявляється сфера земного буття індивідуума. Відтак і у фразках Д. Братковського пуант зосереджений на образі світу, "котрий постає як зіткнення протиріч, в якому добро перетікає у зло, розумність у абсурд і навпаки" [5].

Усю багатоманітність пуантів, представлених у віршах збірки, можна подати у вигляді наступних типів: філософські узагальнення, мораль у формі паремій або ж схожі на них, де персонажами фігурують звірі (схожість із середньовічним тваринним епосом), а також пуанти представлені як запитання – відповідь чи то сама відповідь навіть без вказівки на її автора.

Домінуючим є перший тип пуанту, що являє собою коротке, традиційно дворядкове, судження, філософську сентенцію, що звучить як своєрідна відповідь на конфліктні ситуації, які порушуються в творах.

Так, у фрашці “Трубачі” увагу зосереджено на соціальній опозиції багатий – бідний. У багатого в прерогативі їсти смачніше, а для бідного – “щоб бачніше з’їдали”, аби якісь крихти зі столу перепали і їм. Мораль твору звучить як правова доктрина, дотримання якої спроможне вирішити важливу соціальну проблему: “Їж, пий, як трубиш, скільки хочеш, кумцю, А прецінь бідних завше май у думці” [3, 129].

Цікаве авторське трактування біблійного сюжету представлено у вірші “Страшний суд”, мораль якого набуває містичного звучання: “В ті ночі черви з ями утікають, А нас і в ямі легко відшукають” [3, 111].

Оригінальним бачиться реалізація моралізаторської сентенції даного різновиду в творі “Через губу – риза, чужа то є Крися”. Заголовок фразки є паремією, які доволі часто в окремих віршах слугують пуантом, в основній частині традиційно представлено змістову складову з обов’язковою бінарною опозицією, а ось мораль не лише гостра сентенція, що підсумовує конфлікт, а й авторська інтерпретація заголовної паремії: “Не руш чужого, не тикайся сміло, Здоровий будеш в душі і на тілі” [3, 105]. Таким чином, заголовок і моралізаторська сентенція становлять своєрідне обрамлення.

Наступний тип моральних сентенцій представлений у вигляді прислів’їв або їх авторського потрактування, як-от: “Баране раджу з вовком не тягаться, Хвоста одірве, то будеш скрадатись!” [3, 49], “Гість – то невільник, так приказка вістить, Вовку безпечніш в своїм домі-лісі” [3, 79], “Немає панства, не шукають миші, Кота немає, то ганяють миші” [3, 125]. Фразки з такими пуантами характеризуються значно більшим сатирично-викривальним імперативом, оскільки автор апелює до народних традицій і знань, безапеляційного джерела мудрості. Прикметно, що інколи завершальний текстовий пасаж фразок, який в експліцитному вигляді презентує чітку моральну настанову читачам, за ідейно-смісловим навантаженням є значно ширшим за зміст самого твору. Це пояснюється тим, що прислів’я в перифрастичній формі виражають дидактичний звід правил, якими має керуватися людина в своєму житті, тому під їх потрактування підпадає чи не будь-яка життєва подія.

Варто виокремити ще один тип пантового закінчення, це твори, у яких узагальнена моралізаторська думка реалізується у вигляді питання і відповіді або лише відповіді. Так, наприклад, у фразці “Жовнір до жовніра” автор вкотре піднімає актуальну тему солдатчини і аби домогтися гостровикривального сатиричного ефекту використовує прийом градаційного нагнітання, що знаходить вирішення через діалог двох жовнірів. Кожне запитання і відповідь на нього підвищують емоційно-сміслову домінанту твору, пуант же являє собою відповідь одного з героїв на останнє запитання, однак відповідь ця, на відміну від попередніх доволі жартівливих, є гнівним маніфестом і пересторогою

для правлячих кіл: “Кажуть, заплата дня судного буде, А тих, що сеймик рвуть, чорт як потузить, То ми тоді лиш візьмем по заслугі” [3, 133].

До даного різновиду пуанту варто віднести і вірші, у яких моралізаторська сентенція – це слова персонажа, що з'являється в тексті фрашки аби лише виголосити пуант, і залежно від його соціального становища, панівного чи безправного, ця сентенція набуває різного емоційного колориту. Так, у творі “Про одного суддю” успішне завершення судової справи має залежати не від таких дрібниць, як-то хороший день, а за словами автора пуанту Патрона запурука виграшної справи в наступному: “Як хочеш ти правно водиться, Зирни на міха, а не на дрібниці” [3, 111].

Окрім заявлених конститuentів, а саме антонімічних опозицій і пуантів, ключову роль у творенні стихії комічного відіграють мотиви, які спроможні викликати сатирико-гумористичну реакцію потенційного реципієнта. Діапазон таких сатирико-гумористичних мотивів є доволі широким, усі вони, на думку О. Трюхан, “підпорядковані одному художньому задуму письменника – продемонструвати гріховність і занепад оточуючого суспільства...” [11, 80]. Попри це, весь їх спектр можна звести до найпрезентабельніших, серед яких мотив суспільної несправедливості, моральної деградації, недосконалості світу, невірності, мотив смерті. Назву збірки можна тлумачити двояко, на перший погляд її можна трактувати як поетичне намагання письменника пізнати всю багатогранність світу через його окремі деталі, однак прочитання творів відкриває справжній зміст заголовку – показати потворність світу, його звиродніння і деградацію. Саме завдяки заявленим мотивам Д. Братковський якнайпереконливіше реалізує заявлений імператив.

У контексті назви збірки та її ідеологічного завдання осягнути світ як цілісну універсалію крізь призму морально-етичних пріоритетів важливим бачиться мотив невірності/зради в сім'ї. Адже якщо світ – це макрокосмос, то сім'я мислиться як мікркосмос, це проєкція того, чим і як живе всесвіт. Власне через зубожіння світу в збірці немає жодного зразка позитивно маркованого подружжя, більше того, Д. Братковський у різних віршах головними персонажами робить то чоловіків, то жінок, розвінчуючи їх крізь призму сатирично-викривальної стихії. Традиційно автор не виокремлює позитивно чи негативно маркованих персонажів лише з позицій гендерного ракурсу, для нього вони рівноцінно гріховні. Навіть роблячи заголовними, а відтак негативними, героями представника тієї чи іншої статі, він не намагається виробити співчутливу тональність по відношенню до дискримінованого персонажа, оскільки аналіз віршів назаявлену тематику увиразнює позицію автора: немає зразкових чоловіків і жінок, вони лише конкурують у своїй ницості. Попри це письменник куди уважніше придивляється до образу жінок, не дарма можна скомпонувати цілий цикл про них. Однак навіть наголошуючи в заголовках на жіночих

доброчесностях, наприклад, “Тиха”, “Добра”, “Покірна жінка”, автор у самому творі ніби демонструє зворотній бік її натури. Така акцентуація видається недаремною, Д. Братковський підсвідомо апелює до контрастного зіставлення авторського потрактування образу жінки з традиційним, народним баченням жіночої іпостасі.

Наскрізно крізь усю збірку проходить і мотив моральної деградації суспільства, причому і тут письменник не ієрархізує героїв, представників різних соціальних прошарків. Нагадаємо, що світ для автора категорія цілісна, тому й градація за мірою гріховності відсутня. Так, автор ніби персонально звертається до урядників усіх рангів (“До хорунжого”, “До вїта” тощо), апелюючи до їх професійних гріхів. Моральні вади всіх, хто є частиною Речі Посполитої увиразнює сейм, як керівний орган держави. Деградація суспільства виглядає навіть до певної міри виправданою на фоні того фарсу, що зветься сеймом (“Про сеймик”). Прикметно, що автор себе не позиціонує поза критикованим суспільством, він є теж ураженою цією деградацією складовою. Зокрема про це йдеться у фразці “Тут – на латці лата, а завтра – гарна шата”, де пуант ніби дає відповідь на питання: хто є причиною суспільних бід? Відповідь самокритична: “Хто ж він? Мовчіте! Ми це: я і ти то!” [3, 151].

Кількісно значиму проблемно-тематичну групу становлять вірші, яких об’єднує мотив “поклоніння золотому тельцю”, і хоча його можна було б розглядати в аспекті попереднього мотиву, але автор у більшості випадків не розмежує його з мотивом продажності. Письменник прагне вповні показати, що є гроші для його сучасника: вони найкращі ліки, які дозволяють “мило бутись” (“Ліки в дорозі”), вони причина світової тривоги, “бо біда й тривога без міха буває” (“Світ”), їх наявність запорука виборів до сейму (“Бенкет на сеймику”), вони підтверджують розум у неука, оскільки “хто із грошима, то в нього наука” (“Як судить світ”) тощо. Традиційно автор не опозиціонує себе як не причетного до цих суспільних вад. Підтвердженням цього є фрашка “Автор до себе”, і хоча в ній письменник виводить лише узагальнюючу сентенцію “Хвалити будуть, поки вина стане, Не стане ж, будуть ганить тебе, пане” [3, 59], проте нею він застерігає і себе: і від надміру високої суспільної думки про себе, зумовленої щедрим частуванням, і від суспільної неслави, причина якої, як правило, у відсутності грошей.

Цей мотив увиразнює мотив суспільної несправедливості, і якщо попередні, як правило, реалізовувалися в рамках однієї проблемно-тематичної домінанти, то щойно заявлений прослідковується в широкому тематичному діапазоні. Перш за все, письменник звинувачує саму країну з її усталеним порядком. Так, у вірші “Машкари”, персоніфікуючи Польщу, Д. Братковський лаконічно, але точно передає загальний настрій у країні і подає в пуанті простий рецепт одужання: “Скинь каптур, вбогих вділи необлудно І темінь зникне, немов на полудень” [3, 135].

Такий же заклик міститься і в творах “Трубачі”, “Люблін”, ними письменник показує справжній стан речей у країні на прикладі її провінцій, переконуючись у тотальному її занепаді. Окрім несправедливості на рівні багаті/бідні, у збірці хоча і поодинокі розкривається тема національної диференціації. Так, українці традиційно були приречені на бідність, а відтак втрачали і можливість бути обраними до сейму аби впливати на вирішення політичних проблем, тому й маємо висновок: “Міх – це Франтішек, а вбозтво – Кіндрат, Той – пан політик, а простий – псу брат” [3, 93]. Не оминає Д. Братковський і соціальної диференціації, роблячи героями своїх фрашок представників різних соціальних прошарків, особливо знедолених, але з-поміж усіх автор акцентує увагу на безправному становищі жовнірів. Моральна сентенція фрашки “Про жовнірську зарплату” є узагальнюючою для всіх творів, які структуруються навколо мотиву соціальної несправедливості: “Кожен невинну вовк овечку душить” [3, 145].

Усі вище згадані мотиви ніби підсумовує мотив недосконалості світу. Письменник більшість таких творів називає однотипно – “Світ”. Якщо увище аналізованих віршах піддані сатиричному викриттю проблеми світу були по частинах розглянуті і причина їх полягала в соціальних, гендерних, естетичних протиріччях, то твори цієї мотивної групи не містять бінарної опозиції. Д. Братковський цими фрашками виносить невтішний вирок усьому світові: “Усе непевне бачу в тобі, світе...” [3, 125]. Тому логічним завершенням аналізу мотивної парадигми можна вважати мотив смерті, за допомогою якого автор доводить всю облудність і марність людських прагнень досягти багатства, соціальних вигод тощо. Як вирок, якого не уникнути, як підсумок усієї збірки звучить фрашка “Все упадає”: “Агей, і мури, бачу, упадають, Потужні замки також здобувають. Тверде каміння перетреться в землю, Ти ж хочеш бути вічно, людське плем’я!” [3, 183]

Таким чином, стихія комічного реалізує сатирично-викривальний характер збірки Д. Братковського “Світ, по частинах розглянутий”. Іманентна природа комічного детермінована такими провідними конститuentами, як бінарна опозиція, пуант або моральна сентенція та мотив, а сатиричний сміх фрашок націлений на розхитування суспільно-світоглядної парадигми тогочасся.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бай Ю. Стилістична своєрідність поезії Данила Братковського / Ю. Бай // Україна та Польща: минуле, сьогодення, перспективи. – 2013. – Т. 2. – С. 11–14.
2. Борев Ю.Б. Комическое./ Ю.Б. Борев. – М. : Искусство, 1970. – 269 с.
3. Братковський Данило. Świat po szczęści przezyrzany. Світ, по частинах розглянутий / Данило Братковський. – Фототип. вид. – Луцьк, 2004. – 463 с.
4. Калантаєвська Г.П. Філософсько-етичне поняття і бачення світу в поезії Данила Братковського / Г.П. Калантаєвська // Філологічні трактати. – 2009. – №1. – С. 29–36.

5. Кралюк П. Образ світу в поезії Данила Братковського [Електронний ресурс] / П. Кралюк // Волинські новини. – 2015. – 16 липня. – Режим доступу: <https://www.volynnews.com/blogs/ukrayintsiam-brakuje-filosofiyi-rozumu-obraz-svitu-v-poeziyi-danyla-bratkovskoho/>
6. Лозинський І. І смішить, і жалить / І. Лозинський // Польські фразки. – К. : Дніпро, 1990. – С. 5–22.
7. Наливайко Д.С. Бароко [Електронний ресурс] / Д.С.Наливайко // Енциклопедія історії України : в 10 т. / редкол. : В.А.Смолій (голова) та ін. ; НАН України ; Інститут історії України. – К. : Наукова думка, 2003. – Т. 1 : А-В. – 688 с. – Режим доступу : <http://www.history.org.ua/?termin=Baroko>
8. Нога Г.М. Звичаї тієї з давніх школярів бували... (Український святковий бурлеск XVII–XVIII століть) / Г.М. Нога. – К. : Стилос, 2001. – 189 с.
9. Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха / В. Я. Пропп. – М. : Искусство, 1976. – 183 с.
10. Теоретики барокко // История всемирной литературы : в 9 т. – М. : Наука, 1987. – Т. 4: Литература XVII века. – С. 66.
11. Трюхан О. І. Мотив гріха і покари як провідний у творчості Данила Братковського / О. І. Трюхан // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. – 2014. – Вип. 2. – С. 78–87.

Стаття надійшла до редакції 1 жовтня 2017 року

УДК 821.161.2-029: 82-7 Тют.

Звягіна Г.О.,
кандидат філологічних наук,
Запорізький державний медичний університет
a_zvjagina@ukr.net

ЗАСОБИ СТВОРЕННЯ КОМІЧНОГО У ХУДОЖНІХ ТВОРАХ ГРИГОРА ТЮТЮННИКА

Анотація

У статті розглядається категорія комічного та способи її реалізації у творчості Григора Тютюнника. Відзначається, що гумористичний дискурс побудований на основі спеціально організованої мовної структури з обов'язковим урахуванням національних рис і ментальних стандартів. Засобами створення комічного у творах письменника є використання неповних речень, вставних і вставлених конструкцій, вживання модальних слів, еквівалентів речень, приєднувальних речень, парцеляції та актуалізації.

Ключові слова: категорія комічного, модальні слова, еквіваленти речення, приєднувальні речення, парцеляція, актуалізація.

Summary

In the article the category of comical and methods of its realization in the works of Grigor Tyutyunnik is considered. The humorous discourse built on the basis of the specially organized linguistic structure with the obligatory account of national lines and mental standards is defined.

Key words: Comical category, modal words, Equivalent Sentences, Joining Sentence, Parcellation, Actualization.

Комічне – стилістична (соціокультурна) конотація, що визначається тематикою, аксіологією, спрямованістю спілкування письменника зі своєю аудиторією через текст, зорієнтований на виявлення невідповідностей або ж алогічних суперечностей у реальному житті, що зумовлюють виникнення сміхового ефекту [8, 3].

Специфіка створення комічного за допомогою мовних засобів у структурі художнього твору цікавила таких вітчизняних та закордонних вчених, як Л. Булаховський, В. Вакуров, В. Виноградов, А. Вуліс, О. Єфимов, Л. Єршов, О. Земська, С. Лук'янов, А. Макарян, Б. Мінчин, О. Морозов, Д. Ніколаєв, Є. Озмітель, Л. Оліфіренко, Б. Пришва [3], В. Санніков, С. Стикалін та ін.

Особливості мови художніх творів Григора Тютюнника були об'єктом дослідження С. Бибик, Г. Гримич, Н. Гут, І. Захарчук, О. Лихачової, А. Смирновою, Н. Тульчинської, Г. Шевченко. Однак спеціального дослідження категорії комічного у художніх творах Григора Тютюнника немає. Тому основне завдання статті вбачаємо у спробі дослідити мовні засоби створення комічного у творах письменника й виявити механізми поєднання у цій категорії культурної семантики та авторської специфіки.

Гумористичний дискурс позначений ментальними рисами і базується на відхиленні від норми в будь-яких проявах: у типових життєвих ситуаціях, моральних стереотипах, національних пріоритетах, а також у

мовному узусі. Мова була і залишається ознакою людського буття і водночас домінантою національної ідентичності. Саме мова визначає особливості національного характеру, що є сукупністю типових, стійких рис, які притаманні нації і сформувалися в ході історичного, соціально-економічного і духовного розвитку.

Домінування почуттів над інтелектом і волею – одна з характерологічних рис менталітету українців, яка пояснюється емоційною наповненістю життя: *“Здавалося, не десятки людей співало ту пісню, а одна многогласа душа... Ще вчора Олексій Цурка тинявся в селі побіля клубу п'яленький, шукаючи собі “ворога”, щоб одвести душу... Ще недавно Параска Шмуркова з піною на губах гризлася з сусідкою Ялосоветою Кравченчихою за межу, як орали на зиму... А сьогодні всі вони плечима до пліч сиділи за столами й співали пісню, знану ще з дитинства, і були схожі на слухняних та поштивих дітей одних батька-матері”* [6, 143].

Поряд з емоційністю, відкритістю дослідники відзначають релігійність українців як неодмінний компонент національної свідомості: *“Коли виручку перелічено, Свирид розкладав її між сторінками Євангелія так, щоб знати потім, де яка валюта лежить: десятки – в розділ “Од Матфея”, п'ятірки – “Од Луки”, троячки – “Од Іоанна”, карбованці – “Од Петра”* [6, 179]. Релігійність українців природня, безпосередня і не мотивована сталими богословськими системами [7]. Вона може стати засобом для висміювання людських недоліків, вад у характері, таких як жадібність. Поєднання Біблії та грошей, які зберігаються у різних розділах книги, викликає усмішку в читача.

Українці уміють сміятися й з речей серйозних. Вони не тільки кепкують один з одного, сприймаючи жарти доброзичливо, без образ, але й самокритичні, здатні іронізувати, насміхатися із себе: *““А що, – думаю, – як я її поцілую, а вона мене – в пику? Буває ж так. Он і в кіно показують...” – і шия перестає гнутися, дубіє. А Соня вже й не сміється, і очі примружила так сердито, що... Ні. Нехай краще другим разом”* [6, 13]. Експресивні синтаксичні засоби, такі як неповні, обірвані речення, слова-речення притаманні творам автора і створюють ситуацію напруги.

Засоби творення комічного поділяємо, спираючись на класифікацію Б. Пришви [3] на ситуаційні, словесні контрасти, словесно-ситуаційні та лексико-стилістичні.

Виділяємо такі **ситуаційні засоби**: *“Он на тому тижні ми як возили солону до голови сільради з Семеном Одарковичем (батько в нього хтозна-хто, а мати – Одарка), то чого тільки й не ставлено нам на стіл... Пополасували! Тільки на салі трохи не повезло, бо до нього виделки подали. А раз подали, то вже ж руками в миску не полізеш. Взялися ми за виделки (важкі такі, німецькі), понаколювали по шматочку – і в рот. А сало тільки бринь – і сприснуло. І в Семена, і в*

мене! От сміха! Так ми тоді руками... Поки головоха в хатині – руками, а як увійде – знов за виделки беремося...” [6, 70]. Тут ситуація як окремий акт дійсності пояснюється у тексті і обумовлена бажанням на людях дотримуватись етикету.

Серед **словесних контрастів**: “Товариський суд був у селі вперше, і ніхто із старих достеменно не відав, що воно таке. – Думає, думає я, а й не второпаю, – шамкає дід Свиридон Мишлик... Сказано: товариський суд. Виходе, що Ява і я – товариші... – Атож! – дивився кудись понад ціпком маловидющими, в сльозі очима Павлентій Шкурпела, Свиридонів одноліток. – Ти, як молодший був, то косив, а він...: хекає. Знаття, товариші...” [6, 248], “Катуша... Хазяєчка-мамаша! Вазьмі моя душа, – капітан тицьнув себе кулаком у волосся на грудях, – тільки пазволь хатя би один раз пацілавать дочь Катушу! Адин раз, гаварю! Ну? Пайми: завтра Дженджібаров пайдьот в бой, пагібнет, может бить, навекі, і коршун виклюєт ему паследніє глаза... Пазволь, мамаша!” [6, 340]. Автор обігрує слово “товариш” та нове для селян поняття “товариський суд”. Гра слів характерна для творів Гр. Тютюнника, і як правило, служить для творення комічного ефекту. У другому прикладі за допомогою просторіччя відбувається творення аналогічного явища. Загалом, просторічні вирази вжито у творах Тютюнника з певною метою: це характеристика в основному негативних персонажів або певний засіб створення сміхового ефекту. Капітан здатний на безглузді, але безневинні вчинки, вдає з себе “Ромео” і таким чином відволікається від думок про війну.

Прикладом **словесно-ситуативних засобів** є: “Устим справді читав щодня. Найчастіше то були підручники для п'ятого класу, що зосталися від синового вчення: географія, природознавство, історія... Навіть арифметику Устим читав, не все, правда, а задачки. Сяде біля столу, складе руки по-учнівськи і чітко, як перед учителем, вичитує: “Вага вершків становить шістнадцять процентів ваги молока. Скільки вершків вийде з дванадцяти тонн молока?” Прочитає і замислиться на хвилю. Тоді скивне головою, радісно, по-дитячому засміється й скаже: “Та скільки ж? Мабуть, до трясці!” [6, 221]. Комічний ефект досягається за допомогою відмінностей між дорослим віком Устима та читанням ним із захопленням підручника для 5 класу. Словесними засобами вираження є в тому числі лайлива лексика, що вжита до контрасту з науковим стилем підручника.

Твори Григора Тютюнника багаті на **лексико-стилістичні** прийоми. Це, зокрема, пародіювання шляхом синтезу двох стилів – офіційно-ділового і розмовного: “Читая, тее-то як його, благость в очах твоїх, – веде своєї дядько Лук'ян, – открой мені хотя в терміні, партикулярно, резолюцію: поторкаєшся ти сьогодні чаркою з земляками чи ні?” [6, 157]. Завдяки вживанню лексики іншого стилю в контексті звичайної

розмовної ситуації, у цьому прикладі поєднано в одному реченні навіть три, включаючи конфесійний, створено комічний ефект.

Мовні засоби художніх творів Гр. Тютюнника надзвичайно багаті. Це, зокрема, відображено і у вживанні, як і в традиційної більшості текстів гумористичного спрямування, прямої мови. Їй притаманні конструкції, що використовуються в розмовному стилі: неповні речення, вставні і вставлені структури, звертання, вигуки, модальні частки тощо: *“Юхим закручує цигарку і повільненько так заводить: **“А-а, то було. Пішов я тоді вдосвіта отуди за Оступ, тільки закинув снасть, став закурювати, дивлюся – гне, вже й кінець вудлища у воду вмочило. Підбив, тягну. Дебеленьке щось, чую. Витяг, а воно сама голова з минка... Чи я, мо’, дуже підбив?”** [6, 149].* Пряма мова є засобом індивідуалізації персонажів, передачі специфічної лексики та граматичних і синтаксичних форм живої усно-розмовної мови.

Найуживанішими синтаксичними прийомами в гумористичному дискурсі на рівні простого речення є використання **неповних двоскладних, односкладних речень**: *“Знаєш, дураці од чого? Од здоров’я!” (191), “Чи отаке: “Клубнику ррадиться в календаррику щовесни проріджувати”...” [6, 201]; вставних і вставлених конструкцій*: *“– А ти в мене ще й молодиця — **хе-хе** – показна...” [6, 38], “Так воно ж якби само отаке пережило (**це я про голову**), то, може б, і не становилося цапа” [6, 46]; вживання модальних слів*, що несуть додаткову інформацію про характер, особливості світосприйняття суб’єкта мовлення, виражають його інтелектуальне ставлення, почуття, емоції: *“**А може б, і листа отому причинуватому Хекалу написали? Може ж, хоч ви його погулаєте**” [6, 47].* У групі модальних слів особливо виділяються зі значенням невпевненості. Їх функціональною місткістю є здатність виражати як логіко-смилові, так і емоційно-експресивні відтінки. За допомогою їх мовець вербалізує логічну оцінку достовірності висловлення, сприяє образному відтворенню дійсності й активному словесному впливу на читача/слухача з метою викликати сміхову реакцію.

З урахуванням аспектів мовленнєвої ситуації виділяємо еквіваленти речення [2], зокрема гумористичний ефект досягається завдяки використанню **власне-стверджувальних** на зразок: *“– **Хе-ге!** – доносить до мене вітер дядьків голос із кабіни. – Це ти, товаришок, неправильно кажеш... у нього є два «хе-ге», одне добре, друге – вперте” [6, 127].* Це найпоширеніша конструкція, що об’єднує власне стверджувальні слова-речення, які виступають прямою і водночас позитивною відповіддю на поставлене запитання. Одні з них репрезентують увесь зміст репліки-відповіді, інші – тільки її частини, бо у відповідь, окрім слів-речень, входить речення, у конкретному змісті якого розкривається зміст самого слова-речення. Використання специфічних

стверджувальних речень є тим способом, за допомогою якого автор дає характеристику персонажа і, водночас, індивідуалізує його.

Питальні слова-речення представлені таким прикладом: *“Бурис пригальмовував, брався рукою за паркан чи штахетину і, ставши на педалях на весь зріст, заглядав у двір... Звідки? Де взято? Чого? Що кажуть? Кому могорич? За що?”* [6, 495]. У діалогах слова-речення питальної модальності можуть передавати різні емоційно-експресивні відтінки. Виконуючи роль репліки-прямого питання, такі слова-речення забезпечують розгортання діалогу. Ампліфікація питальних речень створює емоційно інтонований, почуттєво напружений комплекс вислову, що дозволяє авторові суб'єктивний світ героїв органічно ввести в свою оповідь [1, 119].

Заперечні: *“Нема в мене нічого нового. Нема. – Про що ви, дядьку? – Нема, кажу, синко, в мене нічого такого в дворі. Шпорити починає сходити, так і той, поемаш, торішній”* [6, 496]. Трапляються переважно в діалогічному мовленні і здебільшого виражаються заперечним словом, що набуває додаткових модально-експресивних відтінків, стає емоційно вагомим, якщо повторюється, супроводжується іншою часткою або вигуком.

Спонукальні: *“А тут ще й проти вітру, і губи мені звело тик, що кричу “бички”, а виходить “мички”. – Гей, мички!”* [6, 69]. Являють собою офіційні та неофіційні команди, накази різного ступеня категоричності, подеколи спонукання-прохання, побажання і под. Для посилення імперативності вислову автор часто вдається до лексичного повтору чи поєднання слів у різних виявах.

Емоційно-оцінні: *“–Йй лишенько! Хто ж це? – Оксьонша зробила такі здивовані очі, що дільничний аж знімає”* [6, 498], **у тому числі з компонентом Боже, Господи:** *“Щось таке в вас неодмінно з'явиться. Йй-богу!”* (Це я від мами навчився казати “йй-богу”)” [6, 461]. Містять у собі позитивне і водночас оцінно-експресивне ставлення мовця до простежуваних явищ.

Слова-речення у функції структур мовного етикету: *“– Паняй! – кинув недбало, ніби Павло був його власним шофером. Павло не образився. Він звик терпіти потрібних людей..”* [6, 172], *“Спасибі тобі, птахо! – сказав до дівчини.– На свайбі одтанцюю...”* [6, 195]. Це синтаксично нечленовані побудови, які становлять традиційні і загальноприйняті формули привітання, прощання, вибачення, подяки, побажання успіхів тощо.

Парцеляція як засіб реалізації комічного у структурі речення є досить поширеною у творах Григора Тютюнника: *“Коли ти розумний, то, побудувавши, приміром, нову добру хату, не хвалися, а краще побідкайся: “Та нап'яв курінчик, холодно взимку, хоч собак ганяй. Цегла недопалена. Або – перепалена”*” (148). Парцельовані конструкції використовуються

мовцем із метою змістового виділення, динамізації, увиразнення, експресивізації певного фрагмента висловлення. Парцелят ніби повертає увагу реципієнта на логічно значущу деталь, при цьому граматична перерваність зв'язку виступає як синтаксичний засіб її акцентування [6, 449].

Приєднувані речення виражають здебільшого несподівані протиставлення, є лаконічними, влучними у змалюванні життєвих реалій. Змістова контрастність увиразнюється позиційним та інтонаційним розчленуванням, що збільшує експресивне навантаження приєднуваних речень.

Спостерігаємо активність сполучників сурядності *і* та *а* як виразників приєднувальних або протиставних семантико-синтаксичних відношень: *“Беру на косинчику пляшечку одеколону, поливаю носовик і помічаю, як на дідовій щоці ворухиться оте чорненьке дупельце, що хворий зуб колить викрутив: сміються. І я знаю чого”* [6, 12], *“Ого, коли б ні! – вигукую, хапаючи її за тоненький попереk, але раптом підсковжуюся і з переляком і огидою до себе відчуваю, що зараз так і обербенимось у грязюку. А вона сердито пручається з рук і ошпарює мене злим поглядом”* [6, 13].

Функція актуалізації, виділення змісту доданої частини пов'язується з такою синтаксичною особливістю приєднувальних конструкцій, як порушення звичайного розташування компонентів висловлення. Коли змінюється послідовність засобів зв'язку (препозиція на постпозицію), то відбувається спочатку виклад нової інформації, яка, на думку мовця чи оповідача, є більш суттєвою, вагомою, а насамкінець розкривається її зв'язок з попередньою одиницею: *“Ну, якщо будеш у наших краях іще колить, заходь прямо до мене. **Нощ-полнощ – нагодую, притулю десь, чого ж...**”* [6, 28].

Отже, як особлива форма реалізації комічного гумор характеризує душевну організацію людини і є невід'ємною рисою її вдачі. Найбільш вагомим при вивченні текстів у гумористичному дискурсі є опис мовних засобів і їх основних функцій, які залежно від комунікативної ситуації автор використовує для досягнення поставленої мети – донести комічну ситуацію до читача/слухача, здійснити вплив на його психоемоційну сферу [4].

Художній живопис Григора Тютюнника виникав на ґрунті народного життя, звідси письменник черпав прикметні риси своїх героїв, сюжети й багатство мови. Джерелом комічного, як правило, є якась невідповідність, життєва суперечність, наприклад, між метою і засобами її досягнення, формою і змістом, діями й обставинами. Мовними засобами створення комічного у творах письменника є використання неповних речень, вставних і вставлених конструкцій, вживання модальних слів, використання різних типів еквівалентів речень, приєднувальних речень, парцеляції та актуалізації. Досліджено поєднання у цій категорії культурної семантики та авторської специфіки.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вавринюк Т. І. Еквіваленти речень як засоби експресивного синтаксису в художньому тексті / Т. І. Вавринюк // Філологічні студії : наук. вісн. Криворізького національного університету : зб. наук. пр. / ДВНЗ "Криворізький національний університет" ; за заг. ред. Ж. В. Колоїз. – Кривий Ріг : ДВНЗ "КНУ", 2015. – С. 113–124.
2. Загнітко А. П. Еквіваленти речення: статус, обсяг і функційна типологія / А. П. Загнітко // Лінгвістичні студії. – 2009. – Вип. 19. – С. 79–91.
3. Пришва Б. Г. Засоби гумору в творах Остапа Вишні / Б. Г. Пришва. – К. : Вища школа, 1977. – 116 с.
4. Прокопенко Н. М. Експресивно-оцінна семантика мовних одиниць в українському гумористичному дискурсі ХХ – поч. ХХІ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 "Українська мова" / Н. М. Прокопенко. – Запоріжжя, 2017. – 20 с.
5. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія / О. О. Селіванова. – Полтава : Довкілля-К, 2006. – 716 с.
6. Тютюнник Гр. Твори : у 2-х т. / Гр. Тютюнник. – К. : Молодь, 1984-1985. – Т. 1. – 1984. – 327 с. ; Т. 2. – 1985. – 327 с.
7. Храмова В. До проблеми української ментальності / В. Храмова // Українська душа. – К. : МП "Фенікс", 1992. – С. 3–35.
8. Шульга Т. А. Гумористичний компонент у семантиці лексичних і фразеологічних одиниць мови творів Євгена Дударя : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 "Українська мова" / Т. А. Шульга. – К., 2009. – 20 с.

Стаття надійшла до редакції 3 жовтня 2017 року

УДК 821.133.1.09

Динниченко Т. А.,
кандидат філологічних наук,
Київський університет імені Бориса Грінченка
Tatiana.dynnichenko@gmail.com

ПРИЙМИ ПАРОДІЮВАННЯ В СОТІ А. ЖІДА “ПІДВАЛИНИ ВАТИКАНУ”

Анотація

У розвідці досліджуються прийоми пародіювання в соті Андре Жіда “Підвалини Ватикану”. А. Жід пародійно висвітлює основні теорії і явища кінця XIX століття: ніцшеанство, вульгарний позитивізм, ідею “католицького відродження”, “діяння” Ватикану, “велич” Академії, персоніфіковані у певних образах твору. Письменник застосовує такі прийоми пародіювання: зниження піднесеного, алюзії на наукові, філософські концепції і художні твори, гіперболізація, використання нехудожніх елементів в художньому тексті, застосування невідповідних мовно-стилістичних засобів.

Ключові слова: пародіювання, соті, заголовок-ребус, жанрова дефініція, карнавалізований жанр, інтертекстуальність, нехудожні елементи в художньому тексті.

Summary

In this article the author researches techniques of the parody in the Andre Gide's *sotie* “The Vatican Cellars”. A. Gide illuminates sarcastically the basic theories and the phenomena of the late nineteenth century: Nietzscheanism, vulgar positivism, the idea of “Catholic revival”, Vatican “actions”, “greatness” of the Academy, which personified in the characters. The author applies such methods of parodying as: lowering the sublime, allusions to scientific and philosophical concepts and works of art, hyperbolization, the use of non-artistic elements in the artistic text, and use of inappropriate language-stylistic means.

Key words: parody, *sotie*, header-rebus, definition of genre, carnivalized genre, intertextuality, non-artistic elements in artistic text.

Метою даної розвідки є дослідження приймів пародіювання в соті Андре Жіда. “Підвалини Ватикану” (“Les Caves du Vatican”, 1914). Пародія, за Ю. Тиняновим, утворюється тим, що “крізь твір просвічує другий, пародійований, план; ...всі деталі твору набирають подвійного відтінку, сприймаються під подвійним кутом...” [8, 212]. Наталі П'єге-Гро зазначає, що у Франції в класичну епоху термін “пародія” вживався мало, хоча пародія широко використовувалася (зазвичай вона включала у себе і стилізацію) [6]. Пародійний текст обов'язково потребує інтертекстуального прочитання (Ж. Женетт відносить пародію до сфери гіпертекстуальності). Дослідники розрізняють поняття “пародія” і “пародіювання”: перше має на увазі “наслідування твору художньої літератури або відтворення об'єкта дійсності художніми засобами літературного твору”, а друге “відштовхується від дійсності, “переспівує” її, висміює стереотипи, комічно відтворює різноманітні знакові системи – мови, стилі, тексти” [9, 158-159]. Сатира і комізм можуть створюватися шляхом зниження піднесеного і демістифікації героя, зіставлення контекстів, використання гіперболи тощо.

У французькій модерністській прозі пародія і стилізація йдуть поряд: стилізація часто використовується як інструмент пародіювання, адже “ефект пародії повністю базується на зіставленні двох контекстів, на їх полеміці і контрасті” [9, 72]. Пародія і стилізація передбачають використання усього арсеналу форм інтертекстуальності, яка, на думку Наталі П’єге-Гро, завжди “свідчить про... наявність в ньому соціально-історичного виміру” [6].

Пародійний модус твору “Підвалини Ватикану” визначений А. Жідом вже в заголовковому комплексі (заголовок і жанрова дефініція). Заголовок можна визначити як стилістичний заголовок-ребус, утворений за допомогою поєднання алюзії (топоніму) і стилістично невідповідного слова, яке “знижує” його і докорінно змінює вектор асоціацій. Таким шляхом автор за допомогою двох усталених смислів утворює третій – новий, власний смисл. Слово “cave” (погреб), яке французи вживають переважно у буденній мові вступає в дисонанс з топонімом “Ватикан”, історично пов’язаним з теологією, знижує його та надає йому іронічного забарвлення, а на символічному рівні одразу орієнтує на розповідь про “невидиме”, приховане, що криється за відомим топонімом. Обидва слова у заголовку є ключовими для сюжету (йдеться про нахабну вигадку шахраїв про ув’язнення франкомасонами папи Льва XIII у підвалинах Ватикану), а разом вказують на сатиричний модус зображення священного міста.

Авторська жанрова дефініція – “соті” – закріплює сприйняття заголовку. Середньовічний жанр *sotie* належить до “карнавалізованих” (М. Бахтін) і втілює ідею “світу на виворіт”. Соті А. Жіда увібрало в себе риси іншого “карнавалізованого” жанру – філософської повісті XVIII століття, що “висловлює або висміює... певні ідеї” [5, 41]. Відповідають жанру карнавальна атмосфера, герої, “неначе взяті з лакованої ширми чи драпіровки”, темп “престіссімо та алегрето”: “Під цю скажену музику метушаться маріонетки” [5, 46]. Таким чином, твір А. Жіда – суто модерністське “веселе, фарсове знуцання над сучасною епохою” [7, 10], у якому розвінчуються ідеали і вірування, ідеї і теорії доби “fin de siècle”.

Іронічний модус зображення, заданий заголовковим комплексом, визначає всі прийоми пародіювання у “Підвалинах Ватикану”. Атмосфера карнавалу – це своєрідний вимір, в якому відбуваються всі події. Головний герой Лафкадіо не сприймає життя всерйоз: “Дивовижна колекція маріонеток, але мотузки надто вже помітні, чесне слово!... Чи пристало порядній людині... сприймати всерйоз цей балаган?..” [4, 158]. Для Протоса – це шулерська гра, велика махінація, а для Женев’єви – “жалюгідний сон, де метушилися поряд з нею її батьки... вона ніколи не могла сприймати всерйоз ані їх жестів, ані їх думок, ідеалів, принципів, ані їх самих” [4, 205]. Карнавальна атмосфера переростає у фантазмагорію, яка будь якої миті може бути перервана ранковим співом півня. Автор створює атмосферу фарсового театру (навіть балагану), карнавального перевдягання, “чарівних” перетворень і фокусів.

Вчителями головного героя твору Лафкадіо були аристократ Бальді – “жонглер, фокусник, ілюзіоніст, акробат” і шахрай Протос, який вважає, що в житті важливо ніколи не здаватися тим, хто ти є. Усі герої соті свідомо чи ні є персонажами “театру дурнів”: Лафкадіо здається, що його “приймають за клоуна” через те, що він врятував з вогню дітей, а Флеріссуар – “комічний пасажир” – гине “через те, що вдерся за лаштунки”. Автор послідовно нагадує про жанрову дефініцію свого твору ключовими словами: комедія, балаган, маріонетки, машкара, перука, галюцинація, сон, шахрайство, самозванець, тощо.

У дусі карнавальної атмосфери А. Жід пародійно висвітлює і основні ідеї і теорії, процеси і явища кінця XIX століття: ніцшеанство, позитивізм, ідею “католицького відродження”, формалізм і користолюбство Ватикану, продажність Академії тощо. Всі вони репрезентовані в дусі “раціо” і персоніфіковані у певних образах твору, на кшталт того, як робили з філософськими ідеями просвітники, одягаючи їх у костюми, надаючи імена та вигадуючи належні обставини.

Одна з основних ідей, що пародіюється в соті “Підвалини Ватикану”, пов’язана з розповсюдженням ідей Ф. Ніцше про “надлюдину”, що знаходиться “над добром і злом”. Найбільш очевидно пародійність виявляється у співставленні соті А. Жіда з романом Ф. Достоевського “Злочин і кара”. В романі російського письменника також художньо досліджується блок подібних проблем (поділ людей на “власне людей” і “матеріал”, перебування “вищих” над добром і злом, право на вбивство заради майбутнього щастя всього людства) на рівні глибинної психології. У соті А. Жіда ці проблеми пародіюються: вони спрощені, навмисно перекручені, а їх анти-раціональність гіперболізована. Протос і Лафкадіо поділяли людей на “найтонших”, у котрих “з якоїсь причини не для всіх і не завжди було однакове обличчя” [4, 188] і “ракоподібних”. Клас “найтонших” (існувало кілька їх категорій, які розрізнялись за ступенем вишуканості та достоїнств) скоріше викликає асоціацію з компанією шулерів Свидригайлова: “...і все знаєте люди з манерами, поети були, капіталісти були” [2, 275], ніж з тими, кого Раскольников зараховує до “вищих” – Олександром Македонським, Наполеоном та ін. “Найтонші” не обтяжують себе жодними моральними принципами, дбають лише про власну вигоду. У романі Ф. Достоевського “вищі” – це володарі майбутнього” і саме тому вони, за логікою Раскольникова, “мають право” “переступати” теперішні, недосконалі закони; у соті ж А. Жіда “найтонші”, персоніфіковані передусім в образі Протоса, – “володарі” теперішнього бо хитріші за інших.

Ідея права на вбивство втілена в образі Лафкадіо: це “суто уявний характер” [7, 11], який у фарсовій манері ілюструє ідею “безкорисного вчинку” (“action gratuite”) і “абсолютного злочину” (“crime parfait”). Лафкадіо вважає здатність “переступити” суспільні закони, здійснити “безкорисне” вбивство “аристократизмом духу”, виявом абсолютної

свободи. В контексті соті А. Жіда бути “аристократом духу” означає належати до “найтонших”, але вони живуть не “над” законами суспільства, а “поза” ними – за законами кримінальними. Коли Лафкадіо скоює “безкорисне” вбивство, Протос неоднозначно дає йому зрозуміти, що він не піднявся над законом “ракоподібних”, а підпав під закон “найтонших”, який є ще огиднішим для нього.

В “Підвалинах Ватикану” пародіюється і сама можливість перебування “по той бік добра і зла”. Лафкадіо, упевнений, що він перебуває “над добром і злом”, насправді не розрізняє добро і зло (готовий “обійняти все людство або задушити його, можливо...” [4, 158]) і “на цій висоті він стає іграшкою у бурному морі... Він крокує шляхом іронічного розуму, вільного від забобонів, до байронічного сатанізму іншої епохи” [10, 63]. Для Лафкадіо (саме через невміння розрізнявати добро і зло) злочин є різновидом гри: сьогодні він рятує з палаючого будинку маленьких дітей, піддавшись потягу серця, а наступного дня виштовхує з вікна потягу випадкового супутника, який викликав у нього неприємні відчуття. Іронічний модус створений за допомогою підміни складників “рівняння”: у Ф. Достоєвського та Ф. Ніцше йдеться про шляхи досягнення людством щасливого майбутнього, а у А. Жіда – про егоїстичну гру, блюзнірство. Таким чином, ідея “надлюдини”, яка стоїть вище за людський моральний закон, пародійована і розвінчана в соті “Підвалини Ватикану” за допомогою гіперболізації та перенесення в інший контекст.

Об’єктом сатири А. Жіда є також деякі радикальні ідеї філософії позитивізму: вульгарно-позитивістський підхід до вивчення світу і людини персоніфікований в образі психофізіолога Антіма Арман-Дюбуа. Для створення пародійного ефекту автор використовує нехудожні компоненти у художньому творі. Ця форма інтертекстуальності, що часто присутня у філософських творах у вигляді таких наративних конструктів, як розповіді-“лекції”, “вчені” розмови, дискусії, роздуми персонажів, зазвичай відіграє важливу сюжетно-сміслову роль або створює вагомий для тексту образні асоціації [1, 176]. У “Підвалинах Ватикану” нехудожні елементи застосовуються для пародіювання “серйозної” позитивістської науки, продемонстрованої “науковими” експериментами Антіма з дослідження “тропізмів”, які він тлумачить як “ключ, що дозволяє звести усе якісне розмаїття явищ життя до найпростіших тваринних рефлексів” [3, 30]. А. Жід показує, як вульгарний позитивізм все таємне в природі і людині намагається пояснити “простими фізичними і термохімічними законами” і прирівняти людину до геліотропу – “безвільної рослини, що обертає свою квітку до сонця”: якщо все звести до найпростіших рефлексів, іронізує письменник, то “Космос виявляється заспокійливо безхитрісним” [4, 28]. Ці експерименти не були дивацтвом “божевільного” вченого: Антімове “Повідомлення про умовні рефлекси” “одразу ж прогрімало на всю Німеччину” і “дозволило новій психофізичній школі

зробити наступний крок до зневіри” [4 29]. Слово “зневіра” має особливе значення в контексті авторської концепції Бога: А. Жід вважав, що все живе містить частинку Бога, велику таємницю буття, а його персонаж намагався “змусити підкорену тварину зізнатися у своїй простоті”. Досліди Антіма виглядають у передачі письменника як безглузде катування: “З метою вчинити дію окремо на те чи інше почуття тварини, на ту чи іншу область мозку, він одних осліплював, інших оглушав, оскопляв їх, обдирав, обезмозглявав, позбавляв їх того чи іншого органу, який ви вважали б абсолютно необхідним і без якого ця тварина, для повчання Антіма обходилась” [4, 29]. Пародіюється в соті не лише метод пізнання природи, але й наукова важливість “результатів” таких експериментів: “Кожен день у дванадцять годин Арман-Дюбуа заносив на особливі таблички нові торжествуючі цифри” [4, 29]. На думку А. Жіда, подібні експерименти є лише “безглуздою допитливістю” [4, 33] і дуже далекі від з’ясування таємниць природи і людини.

Прийомом пародіювання є і використання ненаукової лексики для опису наукових експериментів “серйозного” вченого, що створює ефект безглуздості його дій. Мова письменника містить виразні епітети і метафори і сугестивно навіює певні асоціації: з казками про ненажерливих і безжалісних чудовиськ (“Все, що повзає, плаває, ходить і літає, слугувало йому матеріалом”, “...пацюк, миша, горобець, жабка, – все було впору цьому Молоху” [4, 27]) та історіями про страшні льохи безжальної інквізиції (лабораторний стіл – “катувальний”, знаряддя для експериментів – “диявольські інструменти”, а мета дослідів – змусити тварину “зізнатися” у своїй простоті). Таким чином, письменник створює майстерну пародію на “нові шляхи” науки, адже вони мають на меті звести складність світу до найпростіших рефлексів і бездушних цифр.

У пародійному ключі репрезентована у “Підвалинах Ватикану” й ідея “католицького відродження”. Сам сюжет твору вже є сатиричним, а пародіювання історій про явлення святих, чудеса, обряди зречення і навернення додають сарказму. Наприклад, чудо зцілення Антіма відбувається уві сні: до нього (спершу постукавши у двері!) приходять однорука Богородиця (адже напередодні він відбив руку у статуї святої своїм костилем) і говорить, що може зцілити його й без руки, шпиняє металевим стрижнем у бік – від болю він прокидається, але вже здоровий. Після цього він “увірував” і за це дякував своїй маленькій племінниці Жюлі, яка своєю наївною молитвою “звернула до гріхів нечестивого дядька милосердну увагу тої, кому віднині він готовий служити безроздільно” [4, 49]. Проте, церква “бажала відкритого зречення, збираючись обставити його небаченим блиском” [4, 47]. Новонавернений Антім не уклоняється від цього “обов’язку”, хоча розголос про зречення загрожує йому розоренням (він жив доходами з масонської ложі, де займав високий ступінь). Проте, отець Ансельм

вважає, що це принесе католицькій церкві лише ще більшої слави, а про матеріальні інтереси не варто турбуватися: церква його не залишить. Опис зречення, “обставленого непомірною пишністю”, повний сарказму: “отець Т., соцій генералу єзуїтів, ...духовний витія згадував Савла Тарського, виявляв між іконоборським жестом Антіма і побиттям святого Стефанія вражаючі збіги” [4, 48-49]. Через два дні церква була – у славі, Антім – у злиднях, але коли він в розпачі говорить отцю Ансельму: “Ви мене губите!”, то чує відповідь “Що ви, син мій, навпаки! Ми вас рятуємо” [4, 48]. Ошуканим відчуває себе й Жюліус, який йде на аудієнцію до Папи, щоб нагадати про обіцянки церкви Антіму: “тут немає на що очікувати, немає на що надіятись, немає на що покластися; Антіма надули, нас усіх надули, усе це просто лавочка!” [4, 151]. “Святість” Ватикану остаточно розвіюється Протосовим тлумаченням слова “save” як латинського дієслова “стерезись!” [4, 131] – виявляється, що прочитати назву твору можна по-іншому: “Стерезись Ватикану”.

У соті критиці піддається не лише фальш самої церкви на чолі з Ватиканом, а й формальність віри “благочестивих” католиків – Маргарити, Вероніки, Флеріссуара, Жюліуса. Так, Вероніка Арман-Дюбуа “своє одноманітне, невдале життя загромаджувала мілкою церковною обрядністю...”, а заповітною її мрією було “привести до бога свого Антіма” [4, 28], хоча родина була матеріально забезпечена саме завдяки його приналежності до Ложі франкмасонів. Але коли Антім нарешті перетворився на “непохитного” католика, Вероніку дратує його безкомпромісна святість і вона жаліється Жюліусу, що він дав себе “обскувати наче курча, дякуючи всім, ...хто тягнув в ім’я боже”, що “на язичку у нього один єлей..., євангельські вислови” [4, 111]. Її сестрі Маргариті також “життя не приносить ніяких негараздів; вона має все”, але “прагне страждань”, тому “змушена шукати дрібних неприємностей”: оскільки її чоловік Жюліус не дає їй приводу для страждань, вона заздрить Вероніці: “З таким чоловіком, як Антім, ось було б життя!” [4, 42]. Амедей Флеріссуар вважає, що для спасіння Папи “треба жертвувати не гроші: тут треба жертвувати собою” і збирається у “хрестовий похід” до Риму (дружина вже бачить його “у латах і шоломі, верхи на коні” [4, 107-108]). Він впевнений, що його “бог спрямує до Риму”, але просить свого друга скласти для нього “детальний розклад потягів з позначенням пересадок і буфетів” [4, 109]. Для Жюліуса віра – суто конформістська угода з суспільством і він дуже далекий від справжніх християнських почуттів: приміром, він бажає напівпаралізованому Антіму, що їде до Риму лікуватися, вилікувати в цьому “святomu” місті не тіло, а душу. Під час візиту до “наверненого” збіднілого родича Жюліус вражений: “Так це ж дійсно святий” [4, 111], адже він і уявити собі не міг, що така комфортна і звична річ як релігія може потребувати таких жертв. Коли “просвітлений” Антім розповідає

йому, що він годує щурів, яких колись осліпив (“це так природньо”), обурений Жюліус парирує: “Я б дуже хотів, щоб церква теж вважала б природним зробити для вас те, що ви зробили для цих щурів, після того, як вона вас також певним чином осліпила” [4, 112].

Загалом, Жюліусу був потрібний лише комфорт, який окрім матеріальної забезпеченості, включав ще віру й письменницький успіх (прийняття до Академії), що були нерозривно пов’язані між собою. Французька Академія, утворена у 1634 році, призначена була серед іншого займатися критичним обговоренням сучасної літератури, а звання академіка завжди вважалося у Франції доказом визнання таланту письменника, гарантувало йому позачасову славу. Для автора “солоденьких” католицьких книжок Жюліуса бути прийнятим в Академію – найзаповітніша мрія. А. Жід скептично відноситься до “академіків” та об’єктивності Академії при оцінюванні літературних творів. Через образ посереднього і заангажованого письменника Жюліуса, котрий “якби само собою, ще молодим, виявився стиглим для академії; його, неначе підготовляли до неї його статність, важність значущого погляду й задумлива блідість чола” [4, 34], А. Жід “знижує” авторитет обраних “безсмертних”. Жюліус врешті решт обирається до лав Академії, адже “його сестра, графиня Гі де Сен-Прі, вертить як хоче, кардиналом Андре, а відповідно, й п’ятнадцятьма “безсмертними”, які завжди голосують як він” [4, 39].

Всі переконання Жюліуса мають дуже неглибоке коріння. Коли його останню книгу зустріли погано (“газети громлять мене з усіх боків” або “хвалять з нестерпним лицемірством” [4, 51]), його “віра” похитнулася: “В ньому... вперше в житті... підіймався сумнів... в цінності своїх творів, в істинності своєї думки, в істинності свого життя” [4, 53]. І ось він вже готовий зрадити усі свої принципи і написати провокаційний роман про “безкорисного” вбивцю та “абсолютний злочин”. Проте, це тривало недовго і, як тільки Жюліус дізнається, що в Академії на нього чекають, він швидко повертається до звичного кола думок: “Я вірний вам, своїм думкам, своїм принципам. Постійність – найнеобхідніша із чеснот”. Через хвилину він і сам дивується тому, “з якою найтоншою послідовністю його розум на мить відхилився від прямого шляху” [4, 193]. Епітетом “найтонший” А. Жід відсилає читача до “класифікації” Протоса і тим самим урівнює “благочестивого” католика Жюліуса з шахраями, що використовують закони, мораль і віру задля своїх егоїстичних інтересів. Фальшивим виявляється все – люди, мораль, віра і навіть Папа.

Таким чином, дослідження засобів пародіювання в соці А. Жіда “Підвалини Ватикану” дозволяє виокремити такі прийоми: стилістичний заголовку-ребус і авторська жанрова дефініція, карнавалізація, знижене висвітлення основні ідей і теорій, процесів і явищ кінця ХІХ століття шляхом зіставлення контекстів, гіперболізація, використання нехудожніх елементів, застосування невідповідних мовно-стилістичних засобів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Герасимчук В. А. Філософський роман ХХ століття. Специфіка тексту / Валентина Герасимчук. – К. : ПАРАПАН, 2007. – 392 с.
2. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в 12 т. : Т. 5. Преступление и наказание / Ф. М. Достоевский. – М. : Изд. Правда, 1982. – Т. 5. – 544 с.
3. Еремеев Л. А. Французский литературный модернизм / Л. А. Еремеев. – К. : Наукова думка, 1991. – 120 с.
4. Жид А. Подземелья Ватикана. Фальшивомонетчики. Возвращение в СССР / Андре Жид ; сост. и вступ. статья Л. В. Токарева. – М. : Московский рабочий, 1990. – 638 с.
5. Моруа А. Литературные портреты / А. Моруа. – М. : Прогресс, 1970. – 354 с.
6. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности [Электронный ресурс] / Натали Пьеге-Гро. – Режим доступа : <http://abuss.narod.ru/Biblio/piegegro.htm>
7. Токарев Л. Н. Быть как можно более человеческим... / Л. Н. Токарев // Жид Андре. Подземелья Ватикана. Фальшивомонетчики. Возвращение из СССР / сост., вступ. статья Л. Н. Токарева ; пер. с фр. – М. : Моск. рабочий, 1990. – С. 5–24.
8. Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (К теории пародии) / Ю. Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино / [подг. изд. и комментарии Е. А. Тоддеса, А. П. Чудакова, М. О. Чудаковой]. – М. : Наука, 1977. – С. 198–226.
9. Шаповал М. Интертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми : монографія / Мар'яна Шаповал. – К. : Автограф, 2009. – 352 с.
10. Clouard H. André Gide / H. Clouard // Clouard H. Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours de 1915 à 1940. – Paris: Editions Albin Michel, 1957. – P. 48–76.

Стаття надійшла до редакції 30 вересня 2017 року

УДК 821.161.2:82-311.6

Шабаль К. С.,
здобувач,
Запорізький національний університет
katjaumanec@rambler.ru

ГРОТЕСКНИЙ ПОЛІТИЧНИЙ БАЛ-МАСКАРАД У РОМАНІ “МАНДРІВКИ ДО АБЕРФАЙЛЮ” РОМАНА ІВАНИЧУКА

Анотація

Стаття присвячена створенню комплексної візії специфіки художньої організації роману Р. Іваничука “Мандрівки до Аберфайлю”, який ще залишається маловивченим. Головна увага приділяється політичній сатирі, вплетеній в оригінальну структуру роману. Виокремлюються головні постмодерністські риси роману, висвітлюється психологічна майстерність автора та особливості стилю. У статті зроблено аналіз сучасного роману з точки зору приналежності його до політичного жанрового різновиду.

Ключові слова: гротеск, жанровий різновид, карнавалізація, політичний роман, політична сатира, символічний образ, постмодернізм.

Summary

The article is devoted to the creation of a comprehensive vision of the specificity of the artistic organization of R. Ivanichuk's novel “Travels to Aberfail”, which is still poorly understood. The main attention is paid to political satire, which is woven into the original structure of the novel. The main postmodern features of the novel are highlighted; the psychological skill of the author and features on the stylistic level are highlighted. This paper provides the overview of a modern novel in terms of political genre variety.

Key words: grotesque, genre variety, carnivalization, political novel, political satire, symbolic image, postmodernism.

Завдяки художній літературі, як одному з наймогутніших засобів пізнання людини, інструментові впливу на дійсність, еволюціонує свідомість людини, її воля, психіка, сприйняття та ставлення до світу, формується національний характер. А. Ткаченко зауважив: “Ціною великих жертв, проходячи крізь випроби соціологічним, ідеологічним, політичним та іншими “прокрустовими ложками”, художнє слово являло людям одвічну силу своєї безборонної сили та самобутності” [7, 47]. Літературне полотно є своєрідним історичним, суспільним, і часто політичним довідником, у якому зафіксовано минуле, сучасне і майбутнє, завдяки чому в уяві виникають нові поняття, в душах народжуються незнані почуття. За словами Т. Мотильової, і внутрішній монолог, і елементи “потoku свідомості”, і словесні повтори, і зіставлення різних способів суб’єктивного бачення, й асоціативне зчеплення епізодів, і вільне поводження з оповідним часом – усе це давно і міцно укоренилось у романі ХХ ст. Дослідниця стверджувала: “У кожного роману своя “формула”, свій комплекс виражальних засобів – це й не може бути інакше... Тим більше не варто приписувати романові які б то не було канони...” [6, 77]. У ХІХ ст. бурхливо починає розвиватися

процес стирання меж між родами, жанрами і жанровими різновидами. Цей процес набуває ще більшого прискорення у ХХ ст., і тому “чистота жанру” або його різновиду стає майже неможливою. Звернення до політичних тем у творчості сучасних романістів зумовлено і потребою перегляду методологічних засад розвитку української літератури, і необхідністю подивитися на сучасність очима правди, осягти концепцію людської особистості крізь призму проблем суспільно-політичного характеру та української державності.

Об’єктом нашого дослідження є твір Р. Іваничука “Мандрівки до Аберфайлю” в контексті української романістики, зокрема в такому її жанровому різновиді як сатирично-політичний роман. Аналізуючи художні особливості цього твору, маємо можливість оприятити своєрідні риси стилю письменника, які допомагають скласти цілісне уявлення про специфіку художнього мислення автора та про тенденції розвитку політичної сатири в українській літературі. Художні твори Р. Іваничука були в полі зору літературознавців (С. Андрусів, І. Денисюк, В. Дончик, М. Жулинський, М. Ільницький, Т. Салига, М. Слабошпицький та ін.), проте ґрунтовних досліджень роману “Мандрівки до Аберфайлю” немає, що й визначає актуальність теми дослідження. Мета нашої статті – охарактеризувати твір Р. Іваничука “Мандрівки до Аберфайлю” як сатирично-політичний роман. Реалізація цієї мети вимагає вирішення таких завдань: простежити вплив авторських інтенцій на формування сюжетної канви роману; визначити особливості трансляції суспільно-політичних і морально-етичних домінант через гротескную манеру письма та сатиричні образи.

Р. Іваничук – як громадянин і патріот, не міг стояти осторонь подій, які відбувались у сучасному часовому просторі. У книзі “Мандрівки до Аберфайлю” письменник передбачив народний гнів, який вибухнув восени 2013 року проти влади экс-президента В. Януковича. Автор у своїх записах охопив весь спектр тем – від сучасного літературного процесу, оцінок творів колег-письменників – до політичних подій і висловлення чіткої громадянської позиції. І, як лейтмотив упродовж усієї книги, – розповідь про кохану дружину – письменницю Ніну Бічюю. Пластична тканина твору сповнена вкраплень із елементів колажної техніки: тут і щоденникові записи, й історична повість про князя Святослава, і оповідь про безхатків, і політична сатира. На думку мовознавця І. Бехти, довільна гра в текстотворення дає змогу не лише деформувати логіку подій, простір, тілесність і мову персонажів, а й розхитувати фізичні межі самого тексту, вміщуючи в нього додаткові текстові, а то й нетекстові елементи, що є типовим для постмодерністського тексту [1, 68]. Український постмодернізм, за Т. Гундоровою, характеризується перш за все насолодою від переступання меж загальноприйнятого та канонічного [3]. Відсутність

чіткого й зв'язного сюжету, ускладнена побудова, з'єднання, здавалося б, несумісних елементів, у результаті чого практично неможливо говорити про цілісність структури, полістилістика у поєднанні з епатажною манерою презентації, – всі ці фактори ускладнюють сприйняття постмодерністського тексту. Американський теоретик постмодернізму І. Хассан говорить про карнавалізацію як одну з ознак соціокультурної парадигми сучасності, яка означає відцентрову силу мови, “веселу відносність” предметів, участь у дикому безладді життя, іманентність (внутрішня присутність) сміху [9]. Враження про роман “Мандрівки до Аберфайлю”, як твір карнавалізованої літератури, читач отримує від опису політичного балу та від стилістичних прийомів, застосованих при цьому.

Політична сатира і гумор в Україні набули великої популярності в наш час, маючи різні шляхи прояву. Виявляється політична сатира в усіх видах мистецтва (театр, література, кіно, журналістика, образотворче мистецтво) – це не лише літературний жанр. Він покликаний не тільки смішити аудиторію, а й оголювати індивідуальні та соціальні недосконалості, зловживання владою, негативні дії політиків. Колорит вітчизняних можновладців, політичні інтриги, публічна боротьба за владу все частіше стають предметом художньої літератури. У літературознавчому словнику маємо визначення: “Сатира (лат. *satira*, від *satura* – суміш, усяка всячина) – особливий спосіб художнього відображення дійсності, який полягає в гострому осудливому осміянні негативного” [5, 611]. У сатиричних творах широко використовуються художня гіперболізація, іронія, пародія, шарж, гротеск.

Саме до гротескної манери письма вдається Р. Іваничук у художньому осмисленні суспільно-політичних подій. “У другій частині “Мандрівки...” зображений маскарад, де ви впізнаєте всіх тих, хто зараз мордує Майдан у звірячих масках” [4], – зазначив прозаїк. Автор додав сатиричну розповідь про “бомжів моральних” [4, 141], які засідали у Верховній Раді, описуючи гротескний політичний бал-маскарад за участю тварин. Серед них читач може впізнати колишніх очільників держави, усіх тих, проти кого люди вийшли на Євромайдан. Справді-таки, сатиричні образи та обставини, створені прозаїком, яскраво віддзеркалюють політичне життя за часів влади колишнього президента. Автор послідовно розкриває морально-етичні проблеми, висміює дії персонажів: вигадливих утриманців, користолюбців і лицемірів на службових посадах, підлабузників, хабарників, пролаз-кар’єристів. Усі вони в масках: президент у масці Носорога, прем’єр-міністр – Бегемота, спікер – Віслюка, радники – Муфлонів, судді – Цапів, опозиціонери – Вовків, “служебна голота в масках дияволів, босоркань, потерчат та арідників”, “лакейська галайстра в чортівських масках” [4, 162]. “Гротеском називають такий художній образ, в якому свідомо

порушуються норми життєвої правдоподібності, підкреслено протипоставляються реальне та ірреальне, ті чи інші сторони зображуваного змальовуються в фантастично перебільшуваному, загостреному вигляді” [2, 73], – пояснює О. Галич. Гротеск – це не фантастика, а реальність, що маскується під фантастику. А сам момент переходу ймовірно реального в фантастично нереальне, смислова мотивованість якого й розкриває естетичну значимість гротеску.

Автор не приховує власних політичних переконань. Опічників В. Януковича називає “голотою”, “антиукраїнською більшістю”, “зборище колгоспного ґатунку”, “українофоби” [4, 111], “політична твань” [4, 116]. “Та лякає його (Януковича – Ш. К.) не так можливий атентат, як втрата влади, бо це означало б утрату не лише незаконно загарбаного Міжгір’я, а й українського громадянства – й ні одна європейська держава не висловить йому найменшого співчуття, коли він перестане бути президентом” [4, 62]. Відвертим осудливим ставленням до дій колишнього президента автор ніби намагався відкрити очі байдужим українцям (“Та й чого було чекати від “совка” Януковича, який одне думає, інше говорить, а ще інакше робить?” [4, 160]), прагнучи пробудити їх до боротьби (“...пора української Незалежності, на жаль, залишається залежною від примх малограмотного не лише в політиці, а й у елементарній граматиці керівника держави” [4, 110–111]). Письменник розмірковує про справжнього лідера, який зможе кардинально змінити становище України: “...лідерові треба не так фізичної сили, як політичної звинності й передбачливості, а найпаче – національної свідомості” [4, 124]. У творі названо конкретні прізвища, наявні імена реальних політичних діячів, керуючись власною логікою та політичним досвідом: В. Огризко або ж В. Наливайченко. Згадується в тексті прихильник диктаторських законів – депутат від регіоналів М. Чечетов, “схожий на Пилипа з конопель тупий, з обличчям пропитого бомжа” [4, 111], доля якого наразі відома, щоб уникнути кримінальної відповідальності вчинив самогубство. Переймається письменник долею політичних в’язнів – Ю. Луценка та Ю. Тимошенко. Отож, роман містить авторську оцінку політичної дійсності, розкриває індивідуальні переконання та світогляд, які оприявнюються завдяки художній свідомості.

Об’єднує всю книгу символічний образ Аберфайлю – містичної копальні, що в романі має значення “своєрідного підземелля безчасся, мандруючи яким, письменник намагається віднайти і реконструювати у слові бодай одробици вічної істини...” [4], – зазначено у анотації. Аберфайль, з одного боку, це образ давноминулого, історії, в яку заглиблюється письменник, з іншого – людська душа, в глибини невідомого якої він проникає. В одному з інтерв’ю письменник пояснив значення Аберфайлю: “Що таке Аберфайль? “Взяв” собі з роману Жуля Верна “Чорна Індія” про копальні Шотландії і підземелля. Подумав, що

підземелля є і політичні, й історичні, і духовні” [8]. Аберфайль Р. Іваничука – це підземелля його пам’яті, куди він час від часу спускається, аби видобути звідти найцінніші поклади фактів, подій, облич, персон. Символічний образ уявної атракції “фотопластикона” – барабана з очницями, закритими кольоровими скельцями, що імітує кіно – допомагає автору заглибитись у роздуми про рідних і долю України, зазирнути у власну душу й душі інших. Автор намагається осмислити таємні причини ницості людей, які волею немилосердної долі опинилися поза нормальним життям. Він переконаний, що на суспільному дні опиняються не лише люди, скривджені матеріальними нестатками й хворобами, а й духовні каліки, котрі не мають власної сили й моральних цінностей, вони “вповзають у душі сильніших за себе й живляться їхньою енергією” [4, 141]. Р. Іваничук акцентує увагу на тому, що “найнебезпечніші бомжі моральні” [4, 141], які існували у всі часи і у всіх народів, яких можна зустріти скрізь: у корчмах, на вулицях і на видних владних подіумах. Тож недаремно на сторінках твору з’являється гротескний образ потвори з гофманівським ім’ям – Цахес, обличчя якого приховане за блідою маскою. Бачимо, що автор вдається до одного з найхарактерніших атрибутів карнавалу – маски. Це дуже складний і багатозначний мотив народної культури. У народно-обрядовій традиції маска мала магічний, чарівний сенс, а у межах середньовічного карнавалу дозволяла приховати фізичні вади, видати себе за іншу людину, створити ефект таємничості. Психологічне значення маски обумовлене бажанням особи хоч на короткий час позбутися своєї закомплексованості, стати доступною для будь-яких перевтілень, пройти шлях від блазня до володаря світу і навпаки. Карнавал – це свобода, яка не має меж і не знає табу, дозволяє вільно змінювати суспільні ролі, виносить на поверхню приховані бажання й емоції, а отже, забезпечує особистості адекватне для позитивного психологічного стану самовираження. Але карнавал не вічний, тому під його веселою маскою завжди ховається великий біль, який провокує постійний пошук людиною самої себе. Карнавальному мистецтву притаманні елементи абсурдності, гіперболізації, комічності, видовищності, міфічності, контрастності, поліфонічності. Тому карнавалізація особливого значення набуває саме в сатирі з її настановою на тотальне викриття. Явище карнавалізації можна розглядати як одну з властивостей художнього сприйняття, що орієнтоване на відносність загально визнаних норм мислення та поведінки. Описаний автором гротескний маскарад у творі – пародія на карнавал політичного безладдя в українському суспільстві.

Внутрішній сенс образу Цахеса вбачаємо в глузуванні з суспільства, в якому має значення лише видимість, а не справжні заслуги, у спростуванні влади золота, що його символізують золоті волосини на голові карлика, у змалюванні несправедливого розподілу матеріальних

та духовних благ у користолюбному суспільстві, в іронії над просвітницькими гаслами, які на практиці часто сприймають за істину те, що насправді виявляє себе як фантастична ілюзія. Утім, у більш загальному, символічному сенсі образ Цахеса виступає як уособлення найпотворніших темних інстинктів людини, пов'язаних із бажанням звеличення й отримання необмеженої деспотичної влади над іншими людьми. Хто не знає Гофманового героя – крихітку Цахеса, який умів присвоювати собі чужі таланти? У романі цей персонаж – один із яскравих прикладів “політичного безхатька”, який не встоїть перед магнетизмом телевізійної камери, полюбляє виступи на публіці, прагне владної посади, шукає будь-якої вигоди, живе за рахунок інших. Прозаїк стверджує думку, що кожна людина може мати такого двійника, та бажано – як антипода, охоронця сумління. Завдання політичного роману вбачаємо у вихованні нової політичної культури народу в сучасних реаліях українського життя, свідомості та відповідальності за своє майбутнє; в осягненні багатогранної історичної спадщини українського народу; в аналізі історичних трагедій і конфліктів; у розкритті психології нації, влади та можновладців, народження й культу в середовищі правлячої еліти політичного холопства й зверхності.

Отже, невдоволення сьогоденням, перш за все, як наслідком певних політичних подій, наштовхує на думку про можливі інші варіанти історії розвитку країни, нації і сприяє поширенню альтернативного моделювання художньої дійсності. Письменник заявив про вади владної верхівки української нації, використавши художні засоби сатири. Досліджуючи взаємозв'язок людини і часу, Р. Іваничук розкрив проблемні вузли в психосприйнятті його земляків на рівні свідомої самоідентифікації, соціальної заангажованості, нівеляції духовно-культурних цінностей. Аберфайль – це та копальня, в яку інколи спускається кожна мисляча людина, це можливість згадати, переосмислити минуле й намагатися не допускати фатальних помилок у майбутньому. Роман актуальний у контексті сучасної літератури постмодернізму. Звичайно, порушені у статті питання не вичерпують усіх нюансів жанрової специфіки сучасного політичного роману, позаяк аналіз художньої практики останніх десятиліть свідчить, що інтерес до жанрового різновиду зростає.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бехта І. Структурно-семантичні кореляції постмодерністського тексту / І. Бехта // Вісн. Житомир. держ. ун-ту імені Івана Франка. – 2006. – Вип. 27. – С. 65–70.
2. Галич О. Загальне літературознавство : навчальний посібник для вузів / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. – Рівне : РДПІ, 1997. – 544 с.
3. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн / Т. Гундорова. – К. : Критика, 2005. – 263 с.
4. Іваничук Р. Мандрівки до Аберфайлю : колаж / Р. Іваничук. – Львів : ЛА “Піраміда”, 2014. – 204 с.

5. Літературознавчий словник-довідник / за ред. : Р. Гром'яка, Ю. Коваліва, В. Теремка. – [2-ге вид., випр., доп.]. – К. : Академія, 2007. – 752 с.

6. Мотылева Т. Роман – свободная форма / Т. Мотылева. – М. : Советский писатель, 1982. – 400 с.

7. Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства) : [підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів] / А. Ткаченко. – [2-ге вид., випр. і доповн.]. – К. : ВПЦ “Київський університет”, 2003. – 448 с.

8. Франко З. Роман Іваничук : “Все мусить завершитись перемогою” [Електронний ресурс] / З. Франко // Час і події. – 2014. – № 5. – Режим доступу : <http://www.chasipodii.net/article/12932/>.

9. Hassan I. Making Sense: The Trails of postmodernism Discourse in Literacy, Popular Culture and the Writing of History / I. Hassan // New literary history – 1987. – vol. 18, № 2. – P. 437–457.

Стаття надійшла до редакції 30 вересня 2017 року

УДК 821.161.2

Вірченко Т. І.

доктор філологічних наук, доцент,
Київський університет імені Бориса Грінченка
t.virchenko@kubg.edu.ua

ХУДОЖНІ ДОМІНАНТИ ТРАГІКОМЕДІЙ В. ДІБРОВИ

Резюме

У статті проаналізовані п'єси В. Діброви, опубліковані в збірці "Чотири, три, два один". З'ясовано, що літературознавці переважно зосереджують увагу на прозі письменника, зокрема ознаках індивідуального стилю. Драматургія автора вивчається в контексті літературного процесу кінця ХХ – початку ХХІ століття. П'єси Володимира Діброви ілюструють як драматург уважно підходить до кожної людської долі, намагаючись розібратися у причинах поведінки; саме тому майже відсутні однозначні оцінки й відповіді на моральні проблеми. Гротескне висміювання завжди відбувається на фоні побутових ситуацій.

Ключові слова: драматургія, п'єса, трагікомедія, індивідуальний стиль, гротеск.

Summary

In the article there have been analyzed the plays by V. Dibrova published in the compendium "Four, Three, Two, One". It has been revealed that modern literature researchers focus on the writer's prose texts, in particular, author's individual style features. V. Dibrova's drama is studied in the contest of literary process in the period from the end of the XX th to the beginning of the XXI th century. The plays by V. Dibrova exemplify the approach to each person's fate. He attempts to realize the behavioural reasons. That's why in his plays there are no unambiguous evaluation and moral problem decisions. Grotesque ridiculing occurs on the household situation background.

Key words: drama, plays, tragicomedy, individual style, grotesque.

Увага літературознавців до художнього доробку Володимира Діброви сконденсована переважно на прозі (М. Ковінько, А. Хаджи та інші), зокрема на ознаках індивідуального стилю автора: іронічність, інтелектуалізм, біографізм (К. Левків).

Трохи інша ситуація з драматургією. У наявних дослідженнях спостерігається тенденція дати масштабну картину всієї сучасної української драми. Літературознавці обирають різний предмет дослідження, відмінну методологію і занурюються в тканину художніх текстів. Наразі говорю про потужні прочитання драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століття О. Бондаревою, О. Когут, М. Шаповал, Н. Мірошніченко та іншими науковцями. Але щоразу за таким узагальненням губиться опис механізму "розкодування" кожної п'єси автора. Не виняток і постать В. Діброви.

У письменницькому колі скептично звучить рецензія Н. Сняданко на книжку п'єс "Довкола столу": "Стилістика цієї драматургії перегукується з драмою абсурду, тематика і спосіб розкриття персонажів виглядають трохи архаїчно. Мабуть, ці п'єси були б надзвичайно популярними у

1990-х, коли їх написано” [4]. С. Іванюк щодо п'єс драматурга справедливо ствердив: вони “були не про радянську дійсність, а про долю людини в суспільстві, про намагання особистості вирватися за коло приниження і гноблення – а це вже загальнолюдська проблема” [1, 9].

Загалом можна твердити, що вибір тематики диктує драматургові певний жанр. Досвід вивчення літературознавцями драматургічних творів інших літературних періодів, у яких осмислюються загальнолюдські проблеми цінності особистості, змушує замислитись над трагікомедією. Розуміння цього жанру ще потребуватиме ретельних досліджень науковцями через наявність значної кількості нерозв'язаних аспектів. У той же час вчені висловлюють суголосні думки щодо злиття жанрів комедії та трагедії та їхнє взаємопідсилення, значеннєвості сюжетів, побутовості інтриги. З. Родчин поповнює цей ряд такими ознаками, як “трагікомічне світобачення, авторське виокремлення безглуздості буття, переінакшення дійовими особами моральних догм на свій лад, гротеск, який підкреслює сенс певного страшного явища й оголює комічно абсурдні риси” [3, 19]. Також у цьому жанрі драматурги переважно не засуджують своїх дійових осіб, а намагаються зрозуміти причини їхньої поведінки, долі тощо. Такий підхід письменники обирають, оскільки “трагікомедія засвідчує відносність критеріїв життя й мистецтва, амбівалентність світосприйняття, що супроводжується сумнівами, релятивізмом, усвідомленням алогічності, які актуалізуються в переломні моменти історії” [2, 492].

У 2016 року в київському видавництві “LAURUS” побачила збірка п'єс В. Діброви “Чотири, три, два, один”, яка й стала предметом цих студій. Сама назва збірки констатує/натякає на кількість дійових осіб у кожному творі.

У п'єсі “На телефоні” перед реципієнтами постає сучасна крамниця, що продає телефони. При цьому драматург фокусує увагу на гаслі “Дар Спілкування”, що на сцені буде обрамлене лампочками, що провокує замислитись над однією з важливих цінностей, завдяки яким має досягатися гармонія в людських стосунках. Задля донесення ідеї п'єси драматург обирає дійовими особами подружжя у віці 35–40 років (яке, очікувано, мало би бути прогресивним). Чоловік пристрасно констатує “ковзання по поверхні життя” [1, 25], тобто відсутність життя сповненого сенсу. Такий стан спровокований байдужістю до зовнішнього світу, бажанням досягти “відчуття безпеки, захисту, певності” [1, 38]. Інший шлях – значно складніший – передбачає взяття на себе відповідальності за природу, оточення. Можливість спілкуватися по мобільному телефону чоловік розцінює як дароване диво, таємницю, а дружина стверджує потребу спрямовувати зусилля у бік добра й спілкування. Драматург пропонує усім нам замислитись над тим, що й саме Спілкування має набути спрямованості “на щось позитивне і корисне” [1, 37], а не носити

деструктивний характер. Взагалі сам телефон – як річ символічна – потрібен автору, щоб матеріалізувати Спілкування, до якого люди приходять з різною метою: “Є такі, що прийшли до нас, бо тепер мода на мобільні телефони. Комусь це потрібно для кар’єри. А комусь телефон дає відчуття безпеки. Є й такі, що їх до нас жене відчай...” [1, 29], – стверджує власник крамниці.

Ще одна дійова особа – Хлопець, років 25 – потрібен авторові, аби проілюструвати думку, що жоден наймодерніший телефон і навіть переосмислений Дар спілкування – ілюзія, підміна понять, утрата первісних речей. А справжня цінність – спілкування на відстані витягнутої руки.

Упродовж п’єси драматург разом з дійовими особами здійснюють процес пошуків і творення істини, що свідчить про майстерне використання епанортози.

У полі зору п’єси “Зустріч з прекрасним” однойменна телепередача, у якій порушується тема митця, його долі, ідентифікації тощо. Лада – ведуча передачі – доволі пафосно характеризує гостя проекту: “Палкий романтик..., тверезий мислитель..., вишуканий культуролог..., обтяжений знаннями” [1, 62]. І не менш пафосно ставить питання, на які не чекає відповіді (на синтаксичному рівні це помітно завдяки незакінченим реченням). Шлях наближення до сутності прекрасного у жінки доволі примітивний – звіт, відповіді на банальні питання щодо прочитаних книжок: “ім’я автора”, “назва твору”, “стислий зміст”, “головні персонажі”, “проблематика”, “художні образи”, “особисті враження” [1, 64]. Драматург за допомогою кінематографічного прийому зображує всі абсурдні ситуації із життя творчої людини – невписування в канони літпроцесу, вимоги друкованого тексту, крадіжка рукопису. І навіть типова людська реакція на прояви хамства (митець “задихається від обурення, наливається люттю, сичить крізь зуби, немов перед ним його кривдник” [1, 71]) викликає смішне штучне бажання ведучої приховати це перед глядачами. Образ режисера, його мовлення покликані увиразнити реалії, коли творці передач про митців позбавлені елементарної внутрішньої культури, а також сповнені байдужості до справи. На переконання драматурга митець має ідентифікувати себе зі своєю країною. Саме тому його герой говорить: “Вона хоча і не межує з тими океанами, зате у неї є океан внутрішній... Набагато місткіший за ті два, разом узяті. Ніхто його ще не виміряв і не наніс на мапу. (Пауза) Бо він бездонний. (Пауза) І його енергетика... (Пауза)....” [1, 79]. Тож не дивно, що цінностями митця є свобода, відповідальність, уміння бути собою, усвідомлення власної місії, що полягає у творенні високохудожніх творів, які говорять до реципієнта. Ось тільки комічний хід – історія колишніх стосунків митця з ведучою – увиразнює трагічність буття творчої людини – зіткнення зі стіною, колись описаною митцем у ранній поезії.

Дійовими особами п'єси "Сестри" є жінки середнього віку. Невипадково драматург наділяє їх іменами, не тільки близькими за фонетичним звучанням, а й однаковим за значенням. І Олена, і Еллен у перекладі з грецької означають "світла". Відразу після розсовування завіси читач/глядач дізнається, що героїнь розділяє міцна перегородка, що відразу наштовхує на думку про контрастність їхніх світоглядних орієнтирів. Також, орієнтуючись на сценічну постановку, драматург увиразнює відмінність через світ речей: "На тому краю столу, який займає Еллен, стоїть комп'ютер. На іншому, Олениному, – учнівський зошит і ручка" [1, 113]. Дзеркало, що висить за спинами жінок виконає роль містка для відображення / взаємопроникнення.

Монолог Олени на початку п'єси виконує кілька функцій: інформує читачів про дитинство жінок, що пояснює їхні сформовані світогляди; розкриває внутрішній стан Олени (зміст ремарок ілюструє часту зміну інтонацій – "мінняє інтонацію на солодкуву розчуленість", "з удаваною щирістю" [1, 114]); драматург використовує пролепсис з метою увиразнити внутрішню суперечність: самохарактеристика про власну доброту, щирість дуже чітко розмежовується з упевненістю й тверезістю думки.

З іронією прочитуються рядки з описом подарунків від Еллен (картузик, супові концентрати, жвачки), її неприйняття подарунків від родини Олени, які й так є виразно контрастними: домашня ковбаса, вареники, повидло, та ще й з урахуванням того, що ці подарунки не були прийняті. Еллен характеризує себе як особу, виховану в дусі "праведності, шанування закону й любові до праці" [1, 117], яка самовіддано займається благодійною діяльністю. Іронія – домінантний прийом у монолозі Еллен, адже така добродішність не заважає жінці зосереджуватися на матеріальних цінностях, соціальному статусі. Свою вищість Еллен підкреслює принизливими для сестри проханнями ("Прошу дати мені знати, чи все дійшло і чи ви зрозуміли, що слід робити з кожним із подарунків" [1, 120]) та вимогою надавати фотозвіти вручення допомоги. Тож не дивно, що жоден із подарунків нікому з рідних не став у нагоді. Еллен також очікує подяки за свої дари, але мінливе життя створює умови, що цими подяками мають стати людські молитви.

Ці події із життя дійових осіб увиразнюють їхнє ставлення до благодійної діяльності. Так, Олена пропонує сестрі надіслати допомогу, а навзаєм отримати підписані податкові звіти. Драматург настільки майстерно змальовує цей епізод, що він здатний породити щонайменше подвійне трактування: іронічне ставлення до західної гуманітарної допомоги, або висміювання українського вміння вибудувувати схеми. Згодом читачі зустрінуть й інші аргументи, що підсилять другу думку.

Зміст трагікомічної п'єси не може обійтись без виопуклення внутрішніх проблем країни. Крок за кроком драматург досягає цієї мети. Так, Еллен проблему української держави бачить у її людях, які всі зусилля щодо побудови власного блага перекладають на саму державу, які не спроможні ставити високі особисті цілі.

В. Діброва життєво мудрий, тому в основу п'єси закладає думку про мінливість людського життя. Саме тому щаслива, безтурботна забезпечена Еллен починає хворіти й утрачає всі матеріальні статки. Справедливий суд (віра в нього прочитується в міркуваннях Олени) настає й Олену. Її освічений син стає "тітушкою", а донька загіпнотизована. Гріхи, за які жінка отримує покарання, кожен реципієнт побачить самотійно. Багато чого сховано в підтекстах, але мають місце й очевидні натяки, зокрема, скаржачись на відсутність грошей, Олена "грубі гроші" у доларах витрачає на курси по роботі з аурами й тонкими планами, вирішуючи сімейні проблеми "жебракунням".

П'єса "Митець і влада" продовжує розвивати вже порушену тему митця. Митець знову позбавлений умов творити, умов побутових, поціновування оточення: "Мене примушують редагувати чужі лібретто до оперет, кіносценарії та іншу халтуру..." [1, 178]. Поглиблюється драматургом й розуміння художності творів, хоча й метафорично: "Твір такий потужний, що він повертав сліпцям зір, а глухим – слух" [1, 183]. Проте центром п'єси є двобій митця із представником Апарату – Самим. Митець висловлює свої мрії, які начебто позиціонують його як світлу особистість: "Усе, про що я мріяв, – це тихим світанком пройтися лісом, тоді вийти босоніж на берег чистого струмочка..." [1, 203]. Сам не вірить у це і створює свій образ митців: "Вам потрібне середовище собі подібних писак. Це раз. Для енергетичного обміну. <...> Соціальний захист. <...> Якась мережа, а краще організація, з пільгами, фінансами і базами відпочинку. <...> І нарешті вихід на публіку, через яку відбувається контакт із живою культурою" [1, 203]. Сам Митець ще й наголошує на тезі про свою чисту совість, дану від Бога. Але такий світлий образ руйнується враз, коли ми дізнаємося, що він покинув дружину, коли та зламала стегно. Репліка якнайкраще увиразнює увесь трагізм світогляду байдужої, цинічної особи: "Ми з нею не пара... Бо мені потрібна муза, а не інвалід... Я маю покликання! І я не маю права топити талант у болоті побуту" [1, 204].

Отже, п'єси Володимира Діброва ілюструють як драматург уважно підходить до кожної людської долі, намагаючись розібратися у причинах поведінки; саме тому майже відсутні однозначні оцінки й відповіді на моральні проблеми. Гротескне висміювання завжди відбувається на фоні побутових ситуацій. Задля їхнього усвідомлення драматург використовує прийоми гри, "театру в театрі" тощо. Усі моральні догми дійових осіб переінакшені на власний лад. Трагікомічними засобами В. Діброва

стверджує основний посил: жодні життєві істини – зокрема й та, що сім'я має триматися разом та ділитися і горем, і радістю, – повинні сприйматися без найменшої частки іронії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Діброва В. Чотири, три, два, один : п'єси / В. Діброва. – К. : Лаурис, 2016. – 216 с.
2. Літературознавча енциклопедія / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – Т. 1. – К. : ВЦ “Академія”, 2007. – 608 с.
3. Родчин З. Я. Рецепт західноукраїнської трагікомедії 20-х – 30-х років ХХ століття / З. Я. Родчин // Філологічні трактати. – 2014. – Т. 6. – № 3. – С. 18–22.
4. Сняданко Н. Володимир Діброва. Довкола столу : [рец.] [Електронний ресурс] / Наталка Сняданко // Львівська газета. – 2006. – № 47 (854). – Режим доступу до сторінки : <http://www.gazeta.lviv.ua/articles/2006/03/15/13751>.

Стаття надійшла до редакції 24 вересня 2017 року

УДК 821.161.2 – 311.6 Горл7Мамай.09

Федько О. Ю.,

викладач,

Запорізький державний медичний університет

fedko_olga@ukr.net

НАРОДНА СМІХОВА СТИХІЯ У РОМАНІ ЛЕОНІДА ГОРЛАЧА “МАМАЙ”

Анотація

У статті досліджується вітальна функція сміхової стихії у романі Л. Горлача “Мамай”. Простежено інтертекстуальні зв'язки роману з творчістю М. Гоголя, Данте Аліг'єрі, фольклорними легендами і переказами, традиціями низового бароко зокрема. Відзначено, що окрім традиційного використання комічного як засобу викриття суспільних недоліків, у цьому творі сміх є формою захисту й збереження національної ідентичності. Введення до тексту комічних елементів сприяє авторському міфотворенню, а саме увиразненню знакової в українській культурі постаті козака Мамає.

Ключові слова: сміхова культура, комічне, 162урлеск, пародія, карнавал, вітальність.

Summary

In the article the vital function of the laughing culture in L. Horlach's novel “Mamai” is researched. The intertextual relations with works of M. Hohol, Dante Alighieri, folk legends and “low” Baroque traditions are observed. It is underlined, that the comic is used not only in order to expose social problems, but also as a form of protection and preservation of national identity. The comic elements in text help to create author's myth on the base of Cossack Mamai's symbolic personality.

Key words: laughing culture, the comic, burlesque, parody, carnival, vitality.

Однією з основних рис української ментальності можна назвати життєствердне і добродушне почуття гумору, а також здатність до самоіронії [див.: 4, 7], що не могло не відобразитися у народній творчості, традиціях, а згодом і в літературі. Мета цієї розвідки – простежити функціонування народної сміхової стихії у романі Л. Горлача “Мамай”.

Природа сміху і сміхова культура стали предметом дослідження таких науковців, як М. Бахтін, Ф. Білецький, С. Бушак, Д. Ліхачов, Л. Панкова, О. Родний, Р. Семків та багато інших. Таке зацікавлення цим феноменом пов'язане з його архаїчною основою: сміх “є однією з антропологічних констант існування людини; він супроводжує людство протягом усієї історії його існування...” [15, 6]. Сміх стає причиною переоцінки життєвих явищ, формування нових поглядів та цінностей, тобто сміхова стихія наділена не тільки деструктивною, а й вітальною силою, адже у процесі критики і заперечення існуючої реальності постає новий світ. “Сміх це завжди сміх над хаосом в ім'я гармонії, він –

гармонізація хаосу. Сміх теж лунає всупереч світу, це радість всупереч злу і навіть з приводу зла в ім'я хоча б духовного його повалення ... сміх є створення другого буття – буття вигаданого, світу духовної гармонії, “що організує” хаос зла” [3, 33]. О. Родний, досліджуючи ґенезу сміху, простежує подібність його впливу на світосприйняття людини до функціонування міфу, адже, як і останній, сміх: “позбавляє світ розумних пояснень, причинно-наслідкових зв'язків і т.д. Але, руйнуючи, подібно до міфу, одночасно й творить – створює свій фантастичний світ, котрий несе у собі певний світогляд, ставлення до навколишньої дійсності” [15, 6]. Тож функції та рецепція сміху зазнали певних змін: за своєю ґенезою сміхова стихія містить елементи магічного, ритуального, сакрального, вітального, але з часом на перший план виходить інший бік його амбівалентної природи – викривальна, нищівна: “на відміну від “новітнього сміху”, з його тенденціями до приниження й дискредитації висміюваних явищ, сміх народно-бурлескний життєствердний за своєю природою, пробуджує в людині лише позитивні емоції” [9, 147].

За “Літературознавчим словником-довідником”, бурлеск – це “вид комічної, пародійної поезії та драматургії, генетично пов'язаний з народною сміховою культурою, акцентований на свідомій невідповідності між змістом і формою” [11, 99]. Найвідомішим прикладом бурлеску в українській літературі є, звичайно, “Енеїда” І. Котляревського. Досліджуючи мову цієї поеми, Є. Нахлік називає такі характерні риси бурлескного стилю, як “загальне зниження лексики, фразеології та стилістики... шаржова гіперболізація подій, інтенсивності дії з іронічним забарвленням слів” [12, 174]. Бурлеск як вияв народної сміхової культури потрактовується вже не як окремий жанр чи прийом, він сприймається “саме як “жартівливий об'єктив”, крізь який людина дивиться на світ” [9, 145], тобто як специфічне “бурлескне світобачення” (за Т. Бовсунівською), що в свою чергу пов'язане з феноменом карнавалу, ґрунтовний аналіз якого здійснено М. Бахтіним.

Карнавал як репрезентація обрядово-видовищної форми є одним із видів народної сміхової культури (поряд зі словесними сміховими творами і різними жанрами фамільярно-майданної мови [див.: 1, 9]). Карнавал – це не удавання і маскарад, це явище передбачає занурення у його настрій і співпереживання, “у карнавалі саме життя грає, розігруючи ... іншу вільну форму свого існування, своє відродження і оновлення у найкращих первнях”. [1, 12]. Карнавальному сміху, за М. Бахтіним, притаманні такі риси, як всенародність, універсальність, амбівалентність [1, 17]. Сміхова стихія охоплює кожного індивіда, навіть той, хто сміється, не залишається осторонь, це і сміх над самим собою, над усіма сферами життя.

“Надлишок і всенародність визначають і специфічний веселий і святковий (а не буденно-побутовий) характер усіх образів матеріально-

тілесного життя” [1, 26]. Так, у романі Л. Горлача “Мамай” часто зображуються бенкети і святкування: стіл у пана Ціперовича, де “пляшок на столі як татар в Дикім полі” [8, 16], оргія з участю чумаків-чортів та ін. У цьому простежується увага до тілесності, задоволення фізіологічних потреб, біологічної подібності людини до тварини. Козацький кінь у народній творчості зображується як його вірний товариш і друг, не дивно, що кінь характерника теж незвичайний, казковий - вміє говорити, певною мірою антропоморфний, у бурлескному дусі зображене його життя у світі людей: “З Мамаєм ми сиділи, як рівні, у парі. / І Султана не гризли в кутку оводи” [8, 14]. Кінь бере участь у бенкетах разом із хазяїном, куштує заморські страви, танцює: “А ще тиждень тому пив у Лондоні віскі, / ...А Султан так втинав на лужку гопака, / що крутились на гузнах ксьондзи голомозі, / в берегах зупинялася Темза-ріка” [8, 14]. Бенкет як вияв матеріально-тілесного аспекту життя супроводжує описи усіх пригод Мамає (наприклад, “Я ще вчора прим'яв молодицю / в Запорожжі, а нині у Київ сторчма” [8, 13]), адже сам образ козака передбачає любов до гулянь і горілки, веселий і непокірний дух. Сміхова культура як утвердження вітальності й свободи від будь-яких рамок являє собою втілення діонісійського первня (за Фр. Ніцше) – повернення до природи, наближення до трансцендентного, стихії творіння.

Зустріч Мамає з молодницею, чаклунська учта і дикий танок зображені у діонісійському ключі, як святкування життя. У цьому епізоді яскраво репрезентовані також безсоромні, грубі народні жарти, зокрема на сексуальну тематику: “– А як впусти та твій замок зламаю? / – От налякав! Сама я відімкну” [8, 65]. Ще один епізод подібного “зниженого” характеру у дусі народного анекдоту - запропонована москалеві учта: “Не хочеш чарки? То бодай помету / із-під курей таким гостям найду” [8, 53]. Ці елементи цілком відповідають карнавальному духові, адже він акцентує увагу саме на зазвичай табуйованих, прихованих складових людського буття, зокрема фізіологічних деталях. Це пов'язано із тим, що сміх “знижує і матеріалізує...” [1, 27], однак йдеться не про зневагу, а про перевертання світу, зміну позиції “верху” й “низу”: “Верх” і “низ” мають тут... топографічне значення. “Верх – це небо; низ – це земля; земля ж – поглинаючий первень (могила, чрево) і первень народжувальний, відроджувальний (материнське лоно)” [1, 27].

Трансформація, перевдягання, властиві карнавалу, його “маскам”, реалізуються у тесті Л. Горлача в образах чортів, що набрали подоби чумаків, і навіть образі самого Мамає, якого спочатку поет сприймає як християнського святого: “Громоверхця Іллі шаровари червоні / найкрутішу із хмар облягли по боках” [8, 11]. У цьому образі поєднується елемент бурлескно-травестійного перевдягання святого у козацьку одягу, а також наділення його рисами “громоверхця” – античного бога Зевса.

Функціонування сміхової стихії у романі Л. Горлача “Мамай” амбівалентне. З одного боку, сміх у всі часи “протистояв святості, етикету, багатству, створював світ, де відкидаються лицемірство, брехня, сором, страх говорити правду” [2]. З давніх часів такий привілей був дарований блаженним і блазням (подібна функція у скомороха в поемі “Ніч у Вишгороді”). Викривальна сила комічного відіграє важливу роль у формуванні образів Ціперовича, Бабая і його охоронців, цариці Катерини тощо. Так, письменник у дусі “Сну” Т. Шевченка показує царицю Російської імперії виключно крізь призму їдкої іронії та сарказму, що синтезує комічне й трагічне, показовою є реакція козака на наказ зіграти їй на потіху щось веселе: “Чого б і ні? Цариця заслужила. / ... Он скільки наших трупом положила, / а скільки ще в неволі переб’є” [8, 57]. При розкритті цього образу згідно з народною сміховою традицією підкреслюється тілесність, низові інстинкти, подібність до тварини: “Так отака ти, матінко лошице, / що погнуздала стільки жеребців, / поточена червою печерице...” [8, 60]. Виразом зневаги та презирства козака-характерника у творі виступає пісня як концентрат народної мудрості й світоглядної позиції.

Не оминає увагою письменник і сучасних “панів”, що “як один, з сатанинської всі перезви” [8, 16]. Розвиваючи античну й середньовічну традиції, Л. Горлач використовує в сюжеті твору мандрівку в пекло для викриття людських вад та недоліків. Тут нищівна сила комічного досягає апогею, адже висміюються князі, царі, гетьмани, королі, папи, кошові, депутати, президенти як збірні образи і навіть простий люд за жадібність, підступність, “самоїдство”, роз’єднаність і внутрішні чвари.

З іншого боку, весь текст пронизує вітальна сила сміху, сама нарація у романі є вираженням бурлескного світобачення. Вибір письменником такого стилю оповіді був зумовлений кількома чинниками. По-перше, як зазначала Олена Пчілка, “сама оповідальна “манера” в нашого народу така, що дуже часто не може втриматись від того, щоб не положити хоч подекуди красок жартівливого гумору”. Услід за М. Поповичем, можна простежити вияви сміхової культури у козацькому середовищі, адже у легендах про обряд ініціації, вибори кошового простежуються карнавальні елементи. Сміх супроводжував козака і у повсякденному житті: “Наші запорожці були народ веселий, сказано – вольний: любили і жарти, і сміхи” [17, 235], (варто хоча б згадати текст листа до турецького султана, що дійшов до наших часів), можна відзначити схильність козаків до самоіронії: “у нас в Січі такий був звичай: дратують чоловіка, поки сам з себе не стане кепкувати, от тоді вже розумний!” [17, 236]. Сміх був способом сказати неприховану правду і водночас засобом створення вітального, життєствердного настрою. На думку М. Поповича, саме така атмосфера сміху, самоіронії,

“демонстративна безтурботність козака-запорожця символізувала абсолютну свободу, яка була основою існування Січі” [14, 168].

По-друге, така концепція впливає зі специфіки образу Мамає в українській культурі і його ґенези у низовому бароко, яке формувалося у тісному зв'язку з народним світоглядом і широко використовувало засоби комічного. Як стверджує С. Бушак, “занурення в текст на картині дозволяє простежити цілий ряд проявів сміхового діапазону (від гумору – до сатири і від веселощів – до трагізму), які контрастно взаємодіють із пластичним зображенням козака (серйозним, відсторонено–ліричним, а то й елеґійно–епічним)” [5, 74]. О. Галенко вважає подвійну площину картин, появу за рахунок написів жартівливого двійника на противагу рефлексивному візуальному образу ще одним доказом бурлескної природи цього образу.

По-третє, “Комізм завжди пов'язаний з рефлексією, а якісний зміст комічної рефлексії завжди історичний” [13, 16], тому викривальний сміх над помилками й гріхами українських ватажків, слабкостями, недоліками звичайних людей настановлює на роздуми над історією і сьогоденням, надає твору історіософський характер.

По-четверте, поєднання у тексті пафосних та бурлескних елементів поживляє оповідь, полегшує сприймання її читачем, адже “Сміх як “форма близького бачення” (М. Бахтін) згортає дистанцію між ідеальним та реальним, робить далекий предмет більш близьким” [15, 7]. Письменник не ставить за мету відобразити реальні факти, йдеться про легендарний образ (традиція введення якого до літературних творів бере початок з роману О. Ільченка), образ козака-характерника, уособлення українського духу. Тому під маскою сміху Л. Горлач вплітає в оповідь гіперболізовані, гротескні й неймовірні елементи (розмова Мамає із Богом на сьомий день творіння, зустріч з Ісусом тощо) як складові міфотворення. “Сміховий початок і карнавальне світовідчуття, що лежать в основі гротеску, звільнюють людську свідомість, думку і уяву для нових можливостей” [1, 58]. Це дозволяє ввести до тексту чарівні та надзвичайні елементи, зобразити Бога як людиноподібну істоту (“І замислився Бог, набурмосивши брови. / Видно, й справді ухоркався, творячи світ [8, 21]), наблизити образ Абсолюту до звичайних смертних, зробити його більш зрозумілим і водночас покласти на людей відповідальність за власний добробут (заповідь Бога берегти даровані ним блага). Згідно з народними уявленнями представлений шлях до раю як драбина у небо (“– А по драбині, по драбині, / себе, нетяго, сам сідлай / та батогом смали по спині – / отак і попадеш у рай” [8, 109]), як метафора постійного самовдосконалення і прагнення досягти ідеалу. Услід за народною традицією (обробленою і М. Гоголем) мандрівка в пекло відбувається на спині чорта, якого вдалося обдурити Мамаю. Хитрість та кмітливість козаків часто оспівувалась у легендах і переказах

завдяки протистоянню нечистій силі. Цікавим є той факт, що у потойбіччя козак потрапляє після бенкету з участю чортів – тобто з “відкритою” до неможливого свідомістю. Така “бурлескна пародія, власне, і є карнавалом, що ... знімає будь-які етичні та естетичні заборони та цілковито вивертає навспак звичний стан речей і реалій з культурними включно” [16, 52]. Бурлеск дозволяє ставитися до власних помилок з іронією (“Казав я в Переяславі Богдану... / Так не послухав, підписався сп'яну [8, 47]); зняти напругу і пафосність моменту (“Далі я заспівав про червону калину, ... / про знедолену матір та вірну дівчину, / про коня й козака, огірки та город” [8, 22]) і водночас викликати гордість за свій народ (“На “ти” були ми з Римом та Єгиптом...” [8, 33]), привернути увагу до багатства народної культури, сміхової зокрема.

Отже, народна сміхова культура знайшла потужне втілення у романі Л. Горлача “Мамай” і як життєствердна стихія, і як засіб викриття недоліків та вад українців. Зумовлена зв'язком образу Мамає із низовим бароко, вона сприяла процесу авторського міфотворення, пожвавила оповідь і позбавила її зайвого пафосу, завдяки засобам комічного увиразнила образи персонажів (завдяки їх наближенню до простих людей або висміюванню). Функціонування сміху в романі пов'язане з граничними мортальними й імортальними категоріями “життя-смерть-безсмертя”, вітальністю, сакральністю й профанністю, формуванням національного міфу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1990. – 543 с.
2. Безвершук Ж. О. Культурологія: відповіді на питання екзаменаційних білетів : навч. посібник [Електронний ресурс] / Ж. О. Безвершук, О. В. Щербакова. – К. : Знання, 2010. – 326 с. – Режим доступу : <http://libfree.com/157484815-kulturologiyakulturologiya-bezvershuk-zho.html>
3. Боров Ю. Комическое, или О том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия / Ю. Боров. – М. : Искусство, 1970. – 272 с.
4. Бріцина О. Карнавал революції / О. Бріцина, І. Головаха // Критика. – 2005. – Березень. – С. 17–19.
5. Бушак С. Сміхова культура українського народу у творах “Козак Мамай” та “Запорожцях” Іллі Рєпіна / С. Бушак // Скарбниця української культури : зб. наук. пр. – Чернігів, 2002. – Вип. 3. – С. 72–79.
6. Галенко О. Козак Мамай: феномен одного образу та спроба прочитання його культурного “ідентифікаційного” коду / О. Галенко // Студії мистецтвознавчі. – К. : ІМФЕ НАН України, 2009. – № 1(25). – С. 151–58.
7. Гарачковська О. Природа сміху у творчості Богдана Лепкого / О. Гарачковська // Наукові записки ТНПУ. Серія : Літературознавство. – 2012. – № 36. – С. 43–46.
8. Горлач Л. Мамай / Л. Горлач // Горлач Л. Мамай. Мазепа : Історичні романи у віршах / Л. Горлач. – К : Ярославів Вал, 2010. – С. 7–142.

9. Кароль М. Ф. Християнська тематика в українських гумористично-сатиричних творах епохи Бароко і прояв у них бурлескного світобачення / М. Ф. Кароль // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – 2016. – № 1. – С. 143–154.
10. Лихачев Д. Смех в Древней Руси / Д. Лихачев, А. Панченко, Н. Поньрко. – Л. : Наука, 1984. – 295 с.
11. Літературознавчий словник–довідник / [за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка]. – К. : Академія, 2006. – 752 с.
12. Нахлік Є. Мовні засоби сміхової культури в “Енеїді” Івана Котляревського / Є. Нахлік // *Studia methodologica*. – Вип. 32. – Тернопіль : РВВ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2011. – С. 173–181.
13. Панкова Л. Сміхова культура України в контексті сучасних трансформаційних процесів : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філософ. наук / Л. Панкова. – Х. : Наукова думка, 2008. – 31 с.
14. Попович М. Нарис історії культури України / М. Попович. – К. : АртЕк, 1998. – 728 с.
15. Родный О. Мифопоэтические универсалии европейской смеховой культуры / О. Родный // Від бароко до постмодернізму. – 2014. – Вип. 18. – С. 4–9.
16. Семків Р. А. Бурлеск і пародія у творчості Юрія Винничука / Р. А. Семків // Наукові записки НаУКМА. Філологічні науки. – 2015. – Т. 176. – С. 52–57.
17. Стороженко О. Твори в двох томах / О. Стороженко. – Т. 1. – К. : Держ. вид-во художньої літератури, 1957. – 438 с.

Стаття надійшла до редакції 30 вересня 2017 року

УДК 821.161.2 – 312.9/.313.1'06

Рябченко М. М.,
кандидат філологічних наук,
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Mirabella2@ukr.net

ЕЛЕМЕНТИ КОМІЧНОГО В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ АНТИУТОПІЇ

Анотація

У статті аналізуються елементи комічного, які притаманні сучасним українським антиутопіям. З'ясовано, що серед творів цього жанру з'явилися такі нові різновиди як роман-метафора та роман-пародія. Для творів першого різновиду характерна жорстка критика вад, притаманних сучасному українському суспільству, а тому найчастіше автори вдаються до іронії, сатири та гротеску (Т. Антипович, А. Чапай). Натомість для роману-пародії (О. Ірванець) характерна карнавалізація дійсності, яка не несе символічного навантаження, у таких творах засобами комічного є стьоб, кітч, бурлеск, травестія.

Ключові слова: антиутопія, дистопія, роман-метафора, роман-пародія, сатира, іронія, гротеск, стьоб, кітч.

Summary

New varieties as novel-metaphor and novel-parody appear in modern Ukrainian fantastic prose. The novels of T. Antipovich and A. Chapai combine some common elements: the criticism of social defects, the blinkered views of a part of the citizens of the country, and the reluctance of these citizens to go out from their usual, even if frightful, world. The novel by O. Irvanets is a typical sample of the carnival postmodernism. Thus, in the modern Ukrainian dystopia, comic elements are used quite actively. Depending on the direction of the novel, it can be a hard satirical component, as well as an entertaining and gaming, which uses all the works of the postmodernism in the field of humor.

Key words: dystopia, novel-metaphor, roman-parody, satire, irony, grotesque, kitsch.

Як українська культура загалом, так і українська література зокрема впродовж усього свого розвитку мали потужний гумористичний компонент. У той чи інший історичний період українці використовували відповідний арсенал сміхової культури, який допомагав боротися та виживати в часто непростих соціально-політичних умовах. Різноманітні гумористичні елементи властиві також і фантастичній літературі. У залежності від жанрових особливостей письменники цього напрямку можуть використовувати гумор і чорний гумор, іронію і сатиру, сарказм і гротеск. Більше того, завдяки Террі Пратчету з його вигаданим пласким світом свого часу постав навіть новий фантастичний напрямок – гумористичне фентезі. Серед же серйозних фантастичних жанрів, автори яких активно використовують елементи комічного, варто виокремити антиутопію, яка з'явилася у світовій літературі в ХХ столітті. Оскільки антиутопія є соціально-критичним антиподом утопії, то, закономірно, у таких творах активно використовується сатиричний компонент.

В українській класичній літературі творів цього жанру не так і багато. Як правило, зародження антиутопії в нашому літературному просторі пов'язують із романом В. Винниченка "Сонячна машина". І хоча

фантастична література почала активно розвиватися в 1920-х роках, до антиутопії письменники не зверталися, воліючи творити наукову фантастику з елементами утопії. Зрозуміло, що в українській радянській літературі цей жанр не міг існувати. І лише останнім часом антиутопія стала набувати поширення в сучасній прозі: з'явилися романи Т. Антиповича "Хронос", "Помирана", Я. Мельника "Маша, або пост фашизм", Ю. Щербака "Час смертохристів", О. Шинкаренка "Кагарлик", А. Чапая "Червона зона", О. Ірванця "Рівне/Ровно", "Харків 1938" та ін. Не у всіх цих романах використовується гумористичний компонент, часто це напружені соціальні тексти, проте частина авторів таки звертається до сміхової культури.

В українському літературознавстві досить мало уваги приділяється дослідженню фантастики. Так О. Стужук займається переважно теоретичними аспектами цього напрямку, у працях С. Олійник розглядається творчість О. Бердника та окремих сучасних письменників-фантастів, А. Нямцу цікавиться слов'янською фантастикою загалом. Жанровим особливостям антиутопії присвячено монографію Г. Сабат "У лабіринтах утопії та антиутопії", статті І. Пархоменко, Ю. Жаданова, О. Копач. Досить поширеною в українському фантастикознавстві є ситуація, коли самі письменники-фантасти займаються критичною рецепцією в цій царині (наприклад, М. Назаренко, В. Арєнєв, Генрі Лайон Олді). Є ряд рецензій та критичних відгуків на вже згадані антиутопічні романи. Проте цих напрацювань недостатньо, а тому дане дослідження є актуальним.

Мета статті – простежити функціонування елементів комічного в сучасній українській антиутопії на прикладі романів "Помирана" Т. Антиповича, "Червона зона" А. Чапая та "Харків 1938" О. Ірванця. Для реалізації мети поставлено такі завдання: з'ясувати, які елементи комічного використовують у своїх романах зазначені автори; дослідити, як ці елементи функціонують у конкретних творах; узагальнити ключову тематику та проблематику творів сучасної української антиутопії.

У сучасному літературознавстві поряд з терміном "антиутопія" усе частіше з'являється ще один – "дистопія". Дослідивши ґенезу цих двох понять, І. Пархоменко зазначає, що вони часто вживаються як синоніми, проте, наголошує дослідниця, все-таки не є тотожними: "Дистопія й антиутопія розглядають моральні та соціальні проблеми суспільства, їх тематики охоплюють майже усі сфери людського існування, але дистопія використовує більш песимістичні вектори опису майбутнього" [10, 216]. У анотації до роману Т. Антиповича "Помирана" для жанрового означення використовується саме останній термін. Дійсно, твір доволі песимістичний: майже всі його герої знаходяться в глухому куті і, по суті, не мають майбутнього, бо не вміють або не хочуть його побачити. У творі зображений своєрідний постапокаліптичний світ на окремо взятій

території – Кориті (сміттєзвалищі) – населення якої колись програто війну за “автономіку” й тепер живе огорожене “колючкою”, вважаючи, що світ поза нею смертельний для них, адже звідти ще ніхто не повертався назад. Одразу після появи роману частина рецензентів звинуватила Т. Антиповича у створенні образливої алегорії на Донбас та пов’язані з ним сучасні події (наприклад, Н. Бехта [3]). Проте письменник з цим не погоджується: “Я не хотів би, щоб книжку сприймали як пародію на дегенеративні республіки Донбасу. Сподіваюсь, що вона більш універсальна, і при перекладі на інші мови або при прочитанні через півстоліття також працюватиме – як драма зашореного розуму, ув’язненого в своїх міфах. А сміттєзвалище – це локація, яка водночас є і метафорою. Це ж певна сума прожитого (чи зужитого), а люди, які навколо нього живуть, свідомо обрали цю вторинність як спосіб життя. Зашлакованість простору й мислення – це прокляття героїв “Помирани” [2]. Таким чином, автор визначає свій твір як роман-метафору. Про появу таких нових різновидів антиутопії на сучасному етапі її розвитку говорить О. Копач: окрім вже згаданого роману-метафори, дослідниця виокремлює роман-пародію, роман-енциклопедію та роман-детектив [8, 16]. Для роману-метафори характерне зображення подій та героїв у різних просторових, часових чи смислових площинах, письменник витворює метафоричну картину буття, зображаючи екзистенційні проблеми людства [8, 10] – власне, усі ці компоненти присутні й у романі Т. Антиповича.

Т. Трофименко, аналізуючи гумористичні елементи в сучасній українській прозі, говорить про ліризацію гумору в творах Т. Антиповича [4], проте я би з нею не погодилася. Зважаючи на потужну соціально-критичну спрямованість роману, автор звертається до сатири й гротеску. Саме сатиричним є опис обмеженості залишків населення Корита, їхніх упереджень, що базуються на домислах та колись викладених пропагандою завідомо неправдивих відомостях про зовнішній світ, а не на дійсних фактах та реаліях. Співвіднесення сміття навколо та в головах є дуже символічним: у такий спосіб Т. Антипович критикує небажання багатьох людей розвиватися, виходити за обмежені рамки та зашорений страх перед Іншим. Побутові реалії життя на Кориті зображаються ж за допомогою гротеску. Ліризму сюжету додає хіба надія на нормальне майбутнє для окремих персонажів і, що символічно, дитини (Майя з Зефіром втікає-таки в цивілізований світ), але цей ліризм, як на мене, не позначений гумором.

Для антиутопії характерне використання відмінного мовлення персонажів – новомови – і роман “Помирана” не є винятком. Створюючи особливу лексику майже повністю zdegradovanого населення Корита, Т. Антипович послуговується суржигом полтавського регіону, а іронізуючи над обмеженням словникового запасу багатьох маргіналів,

вдається до написаних ззаду наперед слів обсценної лексики: “іллуха”, “сарадіп”, “ханакус”, “дялбакус” і под. Цікавими лексичними витворами є й вірші місцевого поета Хамси, що використовують макаронічну мову та є своєрідною алюзією та творчі експерименти українських футуристів 1920-х років: “Де перекис населення гряде, / Дренажної святині преподоба / Приносить страм у перепонку лоба, / Шипшипників хурделиця хурде” [1, 171]. Ці вірші є єдиним власне гумористичним елементом у тексті.

Дія роману А. Чапая “Червона зона” відбувається в Києві та його околицях у 2050-х роках: у результаті величезної прірви між багатими та бідними весь світ поділений на зелені та червоні зони, у яких живуть відповідні категорії населення. Сарказм з’являється вже в анотації до цієї книги: “Антон із новими друзями бореться проти забудовників, що виселяють людей із домівок під приводом “розвитку” міста. Він стикається з тортурами в так званих правоохоронних органах. Людей ділять на перший і другий сорт, і між ними виростає стіна, котру охороняють озброєні найманці. Усе це – в суспільстві, що називає себе демократичним (виділення моє – М. Р.)” [12, 2]. Загалом у романі дуже помітна прихильність автора до лівих політичних поглядів (це відзначали й рецензенти, наприклад О. Коцарев [9]), що накладає відбиток на художнє зображення конфлікту: у тотальній бідності, відсутності доступних медичних послуг та ліків, безкарності багатих і безправності бідноти винні саме концерни та корпорації, які володіють капіталом. Засуджує автор і представників праворадикальних рухів. Описуючи їхню часто руйнівну активність під час заворушень у червоній зоні, А. Чапай балансує між іронією та сарказмом: “Через чотири дні група з кількасот молодих людей напала на вірменські квартали [...] Нападники палили дерев’яні халупи та полотняні торгові намети, що тулилися до кам’яних монументальних будинків. Кричали “слава нації – смерть ворогам”, писали балончиками на стінах “повторимо вірменам геноцид”, “геть чужинецьких зайд” [12, 134]. Такі дії молодиків, що не були узгоджені з іншими, шкодять перебігу протесту й роз’єднують мітингувальників на різні табори, і хоча пізніше усі досягають домовленостей, та дорогоцінний час уже було втрачено.

Не лише діяльність представників праворадикальних рухів, описана в романі, відсилає до сьогоднішніх реалій в Україні, адже не зважаючи на те, що події відбуваються в майбутньому, читач помітить ще дуже багато злободенних проблем: окрім вже згаданих безкарності великих концернів та свавілля забудовників, це також і псевдоетична поведінка ЗМІ при “правильному” висвітленні подій, злочинні елементи, які є реципієнтами обов’язкового шансону, “реальні пацанчики”, ксенофобія, що притаманна більшості суспільства (навіть бомжам), релігія та її служителі, які просто заробляють гроші, і т.д. Якщо в романі Т. Антиповича події асоціюються із

окремими реаліями Донбасу, то в романі А. Чапая вони дуже нагадують часи Революції Гідності: досить швидка консолідація частини жителів червоної зони задля мирного протесту (“повстанського карнавалу”) і боротьби за свою територію; розгортання цього протесту сусідніми секторами та втеча правоохоронців на окремих ділянках (згадаймо поширення захоплень майданівцями регіональних ОДА); живий і беззбройний людський ланцюг на шляху великогабаритної техніки; є в романі навіть тітушки, яких під виглядом будівельників завозять на територію майбутнього будівництва. Загалом, у зображенні цього протесту простежується певна іронічність, адже один із головних його учасників, Валера, висловлює думку, яка турбує багатьох: опір – це лише відтягування часу, безправна людина червоної зони не зможе здолати систему. Врешті, події стають трагічними та смертельними для багатьох.

Ще однією подібністю творів Т. Антиповича та А. Чапая є зображення обмеженості думок і уявлень населення в цілому. Так у романі “Червона зона” автор іронізує над тим, що переважна більшість арників не мислить своє життя без стіни, яка відділяє їх від зеленої зони, адже тоді втрачається сенс їхнього життя в намаганні, часто абсолютно ілюзорному, досягти Успіху: “Як це без стіни, а куди я відправлю моїх дітей, коли розбагатію? Якщо повалити стіну, то весь світ стане одна червона зона” [12, 137].

Не оминає авторської іронії й головний герой роману. Тоні Ципердюк – типовий представник зеленої зони, який через трагічний випадок (напад і, як він думає, вбивство правоохоронця) вимушений тікати. Здавалося б, виживання в умовах, до яких він абсолютно не пристосований, мало би його змінити та загартувати, а новознайдені друзі (дійсно хороші люди) – дати поштовх до усвідомлення сенсу життям за таких обставин. Але Тоні не проходить ініціацію: сильні переживання занадто складні для хлопчика, що виріс у зеленій зоні, він так і залишається інфантильним та слабким і потребує постійної опіки, у тому числі й від жінок. Заради повернення до комфортного життя (як тільки з’являється такий шанс) він легко залишає Уміду, яку нібито кохав, щоб скоріше за все ніколи не повернутися, мовчки (хай і з певними душевними терзаннями) спостерігає, як вбивають його друга Валеру, хоча міг би цьому завадити. Вершиною ж авторської іронії є те, що Тоні таки вдається досягнути того Успіху, про який лише мріє більшість. Наприкінці твору читач дізнається, що роман, власне, й написаний Ципердюком під час перебування в тюрмі зеленої зони за участь у протестних акціях. Текст від безпосереднього учасника подій несподівано стає популярним у комфортному світі, який вже давно забув гострі емоції, і, зрозуміло, на свободу хлопець вийде знаменитим.

О. Ірванець ще з часів існування “Бу-Ба-Бу” вважається найіронічнішим автором з цієї трійці, і це реноме він неодноразово підтверджував своєю

прозою, яка з'являлася вже після розпаду літературного угруповання. Його романи "Очамимря", "Рівне / Ровно", "Хвороба Лібенкрафта", які критики в більшості випадків вважають антиутопіями, містять у собі досить великий набір елементів комічного. Оскільки вони неодноразово були аналізовані, то зупинятися на них у цьому дослідженні недоцільно. У контексті статті цікавим є останній твір автора – "Харків 1938" – у якому присутні, напевне, майже всі форми комічного. І це не дивно, адже текст є типовим зразком карнавального постмодернізму, до якого українські письменники активно зверталися ще на початку 1990-х років (це одразу помітно і, відповідно, це відзначали критики та рецензенти), а тому обізаному читачу не зовсім зрозуміла його поява саме сьогодні, коли, здавалося б, твори цього напрямку вже вичерпали себе.

Роман О. Ірванця жанрово означений як антиутопія, що не дуже відповідає його внутрішньому наповненню, адже за змістом – це класична альтернативна історія: під час національно-визвольних змагань 1918-1920-х років Україна виборює незалежність від Росії і йде своїм шляхом історичного розвитку, утворивши Українську Робітничо-Селянську Республіку (У.Р.С.Р.) з націонал-комуністичним політичним устроєм. Відповідно, не відбулося сталінських чисток і репресій, а тому усі представники Розстріляного відродження живі й продовжують творити, так само живими залишаються й багато українських політичних діячів та представників українського підпілля. Україна (хай і з дещо зміненими, порівняно з сучасними, географічними кордонами) – це процвітаюча держава, яка є повноцінним членом світової спільноти. "Харків 1938" кардинально відрізняється від творів, що були проаналізовані вище. Це не соціально-критичний твір з символічним підтекстом, за його тотальною іронічністю, стьобом та кітчем, бурлеском і травестією важко роздивитися бодай якусь антиутопічну серйозність, проте вона таки присутня. Так, разом із позитивною історією Україна отримує і геополітичні амбіції: на таємних переговорах із канцлером Німеччини Тельманом гетьман-президент Євген Коновалець обговорює варіанти поділу Польщі (дуже яскрава алюзія-паралель). Окрім того, як зазначає Г. Грабович, "у "Харкові – 1938" [...] через десакралізацію історії, її унікальності й телеології, її канонічних постатей відкривається можливість побачити чимало речей по-новому і призадуматися та посміятися (не останньою чергою і з власних засвоєних конвенцій та ілюзій)" [5].

Якщо звернутися до вже згадуваної класифікації О. Копач, то "Харків 1938" є зразком роману-пародії, у якому поєднано комічні елементи з поетикою постмодерністичного тексту [8, 8]. О. Ірванець протягом усього роману використовує прийом стьобу, який притаманний саме постмодерністичній літературі, коли традиційні цінності, авторитети перевертаються та переосмислюються, і при цьому пародіюються. "Стьоб не претендує на статус окремого, тим паче нового, стилю чи жанру в літературі, а виступає своєрідним різновидом, відтінком пародії, іронії.

Забарвлений знущально-іронічними, цинічними інтонаціями” [11, 71]. Так, яскраво стьобною є сцена зустрічі Міхаїла Булгакова і Олесі Бузіної, які мріють про повернення усього російського в Україну та відновлення Малоросії. У ключі стьобу прочитується й образ злої на весь світ дівчинки Ліни, яка торгує отруйними пиріжками (можливо, саме таке зображення Ліни Костенко зумовлене особистим конфліктом: після виходу роману письменниці “Записки українського самашедшого” О. Ірванець його публічно розкритикував у Львові, що призвело до скандалу і відмови Л. Костенко презентувати книгу в цьому місті). Прийом стьобу використовується й по відношенню до читача, адже розділ “Сон полковника Коцюби” впродовж чотирьох сторінок поспіль змушує його шукати глибинні сенси та підводні камені, яких там немає, натомість є просто випадковий набір літер: “Лейно фогнуло. Зунко замагорило. Тарафогнуло. Параманно зафаничило. Цімко й феремделисто зашмиркотіло...” [6, 188]. Дуже часто стьоб переходить у кітч. Так, сцена перевірки державних службовців усіх рівнів шляхом розчавлювання голими сідницями живого їжака є типово кітчевою. Сам же О. Ірванець продовжує іронізувати з цього і в реальному житті, характеризуючи в інтерв’ю свій твір як “якісний шлак” та зазначаючи: “Я вже в такому віці, коли маю право писати кітч” [7].

Можна також говорити і про бурлескно-травестійне перекодування в романі “Харків 1938”, адже канонізовані герої української історії представлені в абсолютно протилежному світлі. У творі немає жодного позитивного героя, причому це стосується не лише відомих антиукраїнських діячів (наприклад, вже згаданого Олеся Бузини), а й сакралізованих українських: Хвильовий мріє про секс зі своєю неповнолітньою падчерицею; Олена, Олег та Степан (у яких неважко вгадати Телігу, Ольжича та Бандеру) живуть разом, при цьому полюючи на Петлюру, якого вони мають кожного разу вбити, але не вбивають, бо тоді закінчиться фінансування їхнього життя спецслужбами УРСР; Семенко вчить юного Сергійка (Жадана) основам сексуального життя і т.д. Окрім того, увесь роман пронизаний неприкритою тілесністю та еротизмом, хоч автор жодного разу не вдається до опису відвертих сцен, залишаючи їх для уяви читача.

Проаналізовані твори свідчать про появу таких нових різновидів антиутопії в сучасній українській літературі як роман-метафора та роман-пародія. Твори можуть бути близькими на тематичному та символічному рівнях. Так, романи Т. Антиповича й А. Чапая об’єднують наступні спільні елементи: критика суспільних вад, зашореність поглядів частини громадян країни та небажання цих громадян виходити зі свого звичного, хай і страшного, світу; в обох романах простежуються алюзії на сучасну українську історію – події Майдану та російсько-української війни – хоча автори, за їхніми твердженнями, не писали свої тексти з такою метою. Зважаючи на гостру соціальну проблематику, в обох творах присутні такі елементи комічного як сарказм, гротеск та іронія.

Роман О. Ірванця є зразком карнавалізації антиутопії. Автор максимально використовує різні елементи комічного: іронію, сьоб, кітч, бурлеск і травестію. “Харків 1938” – це просто роман-гра, він не містить ані дидактичної, ані викривальної мети, автор грається заради гри, іронізує заради іронії, висміює все і всіх, повертаючи читача до карнавального постмодернізму.

Таким чином, у сучасній українській антиутопії досить активно використовуються елементи комічного. У залежності від соціально-критичного спрямування роману це може бути як жорсткий сатиричний компонент, так і розважально-ігровий, який не несе у собі глибокого символічного чи метафоричного навантаження. Зважаючи на активну появу в сучасному літературному процесі творів цього жанру, а також дискусійні теоретичні питання навколо їх жанрових означень, подальші дослідження передбачають поглиблений аналіз різновидів текстів як фантастичної літератури загалом, так і антиутопій зокрема.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антипович Т. Помирана / Т. Антипович. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2016. – 224 с.
2. Антипович Т. Людство втомилосся від свого складного світу [Електронний ресурс] / Т. Антипович // Інтерв'ю з України. Розмови про життя і не тільки... – 2017. – 23 лютого. – Режим доступу : <https://rozmova.wordpress.com/2017/02/23/taras-antypovych/>
3. Бехта Н. “Помирана” Тараса Антиповича: неоднозначний роман-алегорія [Електронний ресурс] / Н. Бехта // ЛітАкцент – 2017. – 9 березня. – Режим доступу : <http://litakcent.com/2017/03/09/pomyrana-tarasa-antypovycha-neodnoznachnyj-roman-alegorija/>
4. Горбач М. Чи вміють сучасні українські письменники сміятися? [Електронний ресурс] / М. Горбач // Читомо. [Про]читання міста. – Режим доступу : <http://www.chytomo.com/digest/chi-vmiyut-suchasni-ukraiinski-pismenniki-smiyatisya>
5. Грабович Г. Уявімо собі на мить... [Електронний ресурс] / Г. Грабович // Критика. – 2017. – Квітень. – Режим доступу : <https://krytyka.com/ua/articles/uyavimo-sobi-na-myt>
6. Ірванець О. Харків 1938 / О. Ірванець. – К. : Laurus, 2017. – 240 с.
7. Ірванець О. “Харків 1938” буде зрозумілий дуже небагатьом [Електронний ресурс] / О. Ірванець // Читомо. [Про]читання міста. – 2017. – 19 березня. – Режим доступу : <http://www.chytomo.com/news/oleksandr-irvanec-mij-roman-bude-zrozumilij-duzhe-nebagatom>
8. Копач О. Сучасна російська антиутопія (1980 – 2000-і роки): традиції та новаторство (проза) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.02 “Російська література” / О. Копач. – Сімферополь, 2005. – 20 с.
9. Коцарев О. Антиутопія з недалекого майбутнього [Електронний ресурс] / О. Коцарев // Друг читача. – 2014. – 1 грудня. – Режим доступу : http://vsiknygy.net.ua/shcho_pochytaty/39241/
10. Пархоменко І. Антиутопія: інтерпретація в сучасному літературознавстві / І. Пархоменко // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Сер. : філологія. – 2011. – Вип. 62. – С. 217–222.
11. Поліщук О. “Сьоб” в українській сьогочасній літературі / О. Поліщук // Слово і час. – 2009. – № 11. – С. 68–74.
12. Чапай А. Червона зона / А. Чапай. – К. : Нора-друк, 2014. – 304 с.

Стаття надійшла до редакції 30 вересня 2017 року

УДК 821.161.2

Ковтонюк Н. П.,
аспірантка,

Київський національний університет імені Тараса Шевченка
nataliya.kovtonyuk@gmail.com

ФУНКЦІЇ СМІХУ В ДИСКУРСІ РЕВОЛЮЦІЇ ГІДНОСТІ

Анотація

У статті проаналізовано такі складові дискурсу Революції Гідності, як народна сміхова стихія та авторські егалітарні проекти. На їхній базі визначено психологічно-захисну функцію комічного, що полягає в доланні страху перед ворогом (владю) шляхом її дискредитації, перевертання соціальної піраміди, та функції демонтажу колоніальних структур, анатомування неоімперської доктрини “русскій мір” з метою її викриття та знищення, протистояння ворогу в консциєнтальній війні.

Ключові слова: сміх, комічні засоби, дискурс, колоніальне, антиколоніальне, постколоніальне.

Summary

The article analyzes such parts of discourse of Revolution of Dignity as a people`s laughter and individual projects with egalitarian features. The author determines protective function of comics means as well as functions of dismantling colonial structures, standing against enemy in information war and anatomizing new imperialistic doctrine of `Russian world` in order to destroy it.

Key words: laughter, comic means, discourse, colonial, anti-colonial, postcolonial.

Революція Гідності є дискурсом, тобто “мовленням, зануреним у життя” [1, 3] (пер. з рос. наш – Н. К.), що включає твори різних видів мистецтва, фольклор, постфольклор, соціокультурну ситуацію та продовжує функціонувати й до сьогодні в соціальних мережах, авторських проектах, книгах різних стилів тощо. У ньому часто за допомогою засобів комічного артикульовано низку проблем українського посткомуністичного суспільства, розпочато інформаційну війну з колоніальними ідеологічними практиками.

Дискурс Революції Гідності в його окремих аспектах досліджували Т. Снайдер, І. Загребельний, М. Слабошпицький, І. Герасимов, С. Жук, Т. Гундарова, С. Жаботинська, Н. Мусієнко, С. Філоненко, Я. Поліщук, М. Рябченко, О. Коцарев, К. Родик тощо, проте поза увагою науковців залишаються літературні, живописні, фольклорні тексти, що представляють егалітарну сміхову стихію, творену не тільки народом, а й письменниками та художниками. Тому **мета цієї статті** – проаналізувати дискурс Майдану й визначити функції комічного в ньому.

Об'єктивною основою комічного в дискурсі Революції Гідності варто вважати “протириччя між застарілими... формами життя і формами новими, революційними” [3, 29] (тут і далі пер. з рос. наш – Н. К.). Вибух сміху тут був спрямований проти стагнації суспільства в умовах тривання колоніальних політичних та культурних матриць, а той, хто сміється,

перейшов *“із позицій мораліста та борця... на позиції дослідника та філософа, який шукає причини, механізми негативних явищ, а також намагається... з'ясувати для себе і розповісти іншим, що ж насправді відбувається, змусити їх задуматися, вразити їх, розтривожити, шокувати, щоб таким чином спонукати до дії”* [3, 116].

Організація Революції Гідності на головній площі м. Києва підпорядковується законам карнавалу як культурного патерну, обов'язковим атрибутом якого, за визначенням М. Бахтіна, є *“універсальний, направлений на все та всіх”* [2, 4] (тут і далі пер. з рос. наш – Н. К.) сміх, що *“включає в себе момент перемоги не тільки над страхом перед потойбічними жахами, перед священним, перед смертю, – але й над страхом перед будь-якою владою”* [2, 4]. Він виконує психологічно-захисну функцію шляхом пониження рангу опонента в соціальній ієрархії, чому сприяють обсцента лексика та мовні ігри (А. Яценюк став Яйценюком, Путін – Пукіним, нардепи – нардупами, М. Азаров – госпідаром, Янукович – підарештом, а особливий підрозділ міліції “Беркут” – *“улетел на йух”*).

Після закінчення Революції Гідності її дискурс хоч і втрачав карнавальну організацію, але розвивав порушені нею проблеми. Однією з них стало усвідомлення того, що падіння імперії не означає одночасного її зникнення на культурному рівні, а *“повсякденні засоби гегемонії здебільшого творчі, винахідливі, цікаві й передусім практичні”* [11], як зазначав Е. Саїд. Влада сучасної метрополії невидима, бо на зміну силі приходять міфотворчість ЗМІ та інформаційні війни. Українці впродовж 20-ого століття та після здобуття незалежності обмежувалися антиколоніальним спротивом, про що свідчить глорифікація минулого, апеляція до етнографічних коренів, акцент на сільській генезі, стражданнях нації та її митців. Тому сьогодні важливо зрозуміти, що опір – *“це не просто реакція на імперіалізм, а альтернативний спосіб осягнути людську історію”,* що варто *“відписувати метрополійним культурам, руйнувати... наративи... замінюючи їх веселішим або сильнішим новим наративним стилем”* [11]. Постколоніальний етап спротиву *“відкриває можливість використовувати старі колоніальні міти й гратися з ними”* [10, 227], а *“в цьому процесі нерідко відіграють роль прийомі іронії, пародії, карнавалу”* [10, 227].

Якщо вибух народного сміху був пов'язаний із дискредитацією влади, нейтралізацією страху перед нею, то митці розуміли завдання Майдану ширше, адже їхній комізм в основному спрямований ще й на демонтаж колоніальних структур, анатомування неоімперської доктрини “руській мір” з метою її викриття та знищення, протистояння ворогу в консциєнтальній війні.

Місцем консолідації творчої інтелігенції на Майдані став “Мистецький Барбакан”, створений за ініціативою власника кафе “Бактерія” Д. Жили, що згодом переріс у глобальний інтерсеміотичний проект, базуючись

частково на смисловій та образній системі профетичних виставки “Жлоб. Жлобство. Жлобізм”, гурту “Орест Лютий”, Союзу Вольних Художників “Воля або Смерть” (І. Семесюк, С. Коляда, О. Манн, А. Єрмоленко). Учасники позиціонували себе як представники “сучасного сміливого (дієвого) революційного мистецтва України” [5, 177]. Окрім боротьби проти “жлобства і несмаку” [5, 76], “...люті і страшні радикалі-екстремісти від мистецтва” [5, 202] хотіли подолати орієнталізацію та рустикалізацію нації, усвідомлюючи, що “Закінчились зелені лани, вишневі садки і вірші про конюшину. Іде люта війна” [5, 179]. Вони жонгливали колоніальними структурами, міфами російського телебачення, травестували ідилічні твори й деканонізували класиків, що чітко видно із “Шевченкіани” художника А. Єрмоленка та травестій віршів Кобзаря, написаних А. Полежакою. Інша функція їхнього мистецтва – відновити “пошкоджений совком і шаленими репресіями код нації”, вивільнити мілітарне начало, генетично закладене у структурах ОУН-УПА, анархістах Н. Махна, козаках, а в сучасних умовах – навіть у радянській субкультурі гопника. Таким чином, егалітарну творчість “Мистецького Барбакану” варто розглядати саме в постколоніальному контексті.

На викорінення колоніального комплексу неповноцінності за допомогою комічного та карнавальної поетики спрямована повість А. Мухарського “Смерть малороса”, читання якої, як попереджує автор, “ЗАБОРОНЕНО ЛЮДЯМ БЕЗ ПОЧУТТЯ ГУМОРУ” [7, 3]. Щоб подолати штампи про зумовлену постійним гнобленням і стражданнями вайлуватість та гречкосійство українців, автор апелює до пострадянської субкультури гопників, що уособлюють тривання психотипу правобережного бунтівника, опозиційного до Російської імперії (гайдамаки) чи СРСР (отаманівські повстанці). Це свідчить про існування інших рис нашої нації – мускулінних та мілітарних, приглушених ідеологічною роботою.

Якщо “Смерть малороса” демонтує комплекси українців та реабілітує їхню бунтарську іпостась, то “Сказки русского міра”, інший твір А. Мухарського, спрямовані на десакралізацію духових скрепів та протистояння неоімперським доктринам “русского міра”. Колоніальні штампи в ньому розглядаються як шлаки, накопичені організмом “хomo советікус-постсоветікус” [6, 4], а процес роботи над текстом – як очищення, що можливе, якщо є “гумор, іронія та сатира” [6, 4], адже це єдиний спосіб подолати Росію в консциєнтальній війні.

Знакові для існування територіальної та культурної імперії тексти циркулюють у всій творчості А. Мухарського останнього часу. Комічне розвінчання радянських рудиментів, малоросійства як самоосмислення українця здійснюється й у музично-культурологічних проектах “Легідна українізація”, “Суворі українізація”, “Українізація на експорт”, “Росіян в Донбасі нет”. Гумористичній травестії піддаються не тільки тексти СРСР, а й спільна для простору СНД естрадна семіосфера (наприклад,

“Мальчик хочет в Тамбов” Мурата Насирова перероблюється на “Раша хочет в совок”). Мета “Легідної українізації” – відновити цілісну самосвідомість українця в різних політичних іпостасях на противагу фрагментарності, що стала наслідком ідеологічних маніпуляцій та замовчування в радянському й пострадянському дискурсах історії ОУП-УПА, Холодного яру, анархічних рухів. Незважаючи на серйозну ціль, використовуються комічні засоби. У такому контексті по-іншому звучить уривок із стрілецької пісні: *“Нашу славу Україну – гей-гей – розвеселимо”*. У цьому проекті, як і в “Суворій українізації”, травестується на текстуальному рівні естрадна російська музика, шансон, пісні про II Світову війну, щоб викоренити їх з простору нашої масової культури. В українській дійсності віднаходяться явища, що могли б замінити пострадянській людині ностальгію за музичним минулим. Тому “Владимирский централ” перетворюється на “Лук’янівське СІЗО”, теж гідне того, щоб стати фреймом шансонної культури, у “Мурці” діють *“батяри зі Львова”*, а їхня боротьба з бандою “москалів” подається у вигляді каламбуру: *“Толік, мій напарник, / Гарний був ударник, / Взяв та й ударив москаля”*.

Більшість музичних проектів Ореста Лютого, що концентруються на руйнуванні передусім радянських структур, виконані в мілітарному стилі, спрямованому на подолання стереотипних колоніальних рис українців, відновлення їхньої гайдамацько-бандерівської радикальної суті. Реабілітація анархічної іпостасі здійснюється ще й на рівні тематики в арт-кабаре “Мама-Анархія”, створеному у співавторстві з гуртом “ГраБля”. Ядром цього проекту є махновські повстанські пісні, які в СРСР було асимільовано й видано за російський спадок (“Любо, братці, любо”, “Штрикнуло наш потяг” (пізніше відома як “Постой, паровоз...”), “Ех, яблучко” (колишня частівка з махновських весіль), “З-під вражої охрани втекло два отамани”). Мілітарне начало підкреслюється й пошуком автентичного українського коріння міського фольклору, “блатного” жанру, “жорстоких” романсів.

“Лютий стиль”, що має на меті деформувати й викоринити старі та нові імперські міфи, властивий і творчості І. Семесюка. Витворений у його книзі “Щоденник україножера” образ України – Піднебесної Наддніпряни – та українців – агроельфів – орієнтований на самоіронію як спосіб постколоніального осмислення нації, спрямованого в майбутнє [8]. Прощання з імперією неможливе без сміхового подолання знаків антиколоніального резистансу (апеляції до етнографії, ностальгії за минулим, гастичних міфів, рустикальності тощо), що здійснюється автором. З метою “перевиховання” нації І. Семесюк шукає сліди мілітарності в наявному землеробському просторі. Наприклад, в образі заступа, яким *“...зручно карати, а покаране спритно ховати в глибокі могили”* [14; 123]. Знаковим є і те, що образ Недайбога,

покровителя агроельфів, співвідноситься з субкультурою гопників, яким вдалося зберегти маскулінний первень.

Комічне демонтує колоніальні структури й у книзі І. Семесюка “Еволюція або смерть! Пригоди Павіана Томаса”. Головний герой – мавпа – співвідноситься зі збірним образом малороса та зазнає реінкарнації, то тихо орючи *“культурну ниву”* на селі [12, 62], то будучи головою *“парламентського комітету з питань остаточного винищення московитів”* [12, 69], пенсіонером-сталіністом [12, 106], молодим сценаристом із Черкас. Викриття колоніальних структур свідомості відбувається за допомогою комічної гри слів, коли “Самопоміч” називається “Самонемічю”, а *“в районі нема не лише коштів, але й грошей”* [12, 132], *“Куди не подивишся – кругом Гадяч”* [12, 68]. У тексті прослідковується абсолютно новий метод виходу за межі семіосфери імперії в самоосмисленні нації – футуризація та технізація, тому *“Треба зазирнути до дзеркала майбутнього і побачити в ньому портрет українця на гусеничному ході. Кіборгізованого, як суперсучасний танк, аграрія, котрий прямо з льоха може стрибнути у стратосферу, тримаючи в натруджених руках високотехнічну сапку для покарання космічної кацапні...”* [12, 154].

Боротьба проти радянської семіосфери та колоніальних штампів продовжується й у книзі “Фаршрутка” І. Семесюка, де павіан Томас потрапляє до складу *“відділу метафізичного спротиву”* [13, 40] і разом з патріотичними андроїдами у вишиванках, Кривавим Пастором Турчиновим, Репостиславом Вакарчуком та конунгом СБУ Остапом Паранірвановичем Вішну вирушає на протистояння з новим поколінням “московитів” – штучних істот, замаскованих під людей, та Скоморохів, що *“застосовують бойові культурні коди”* [13, 109], тобто березові дрова, трикутну балалайку, маму з коромислом тощо. Подолати такого ворога в консциєнтальній війні вдається тільки аграрною магією: лютою народною імпрекацією, закляттям “А-ба-ба-га-ла-ма-га”, маршами *“Я не здамся без бою,” “Веселі, брате, часи настали”*, гаслами *“Дазайн”, “Сапай-підгортай! Бабах-х-х!!! Бараболя – наша доля!”* [13, 176].

Анатомування “Русского міра” присутнє не лише у творчості А. Мухарського, а й у книзі “Череп” Олега Шинкаренка. Події відбуваються в напівказковому хронотопі, алогічність та абсурдність якого пояснюється тим, що його монтують російські ЗМІ, постійно змінюючи та переключуючи. Утеча Івана Черепа зі своїм дідом Панкратом із села Большиє Черві, що охоплене вогнем, є тільки одним із журналістських сюжетів. Більшість мешканців віртуального “русского міра” не здатні до рефлексії, перебувають у децентрованому світі симулякрів, тому й стають легкою здобиччю маніпуляцій. Вони переконані, що це *“повітря...горить”, “Ми не винні... Це повітря таке”* [15, 25], а *“...гасити пожежу в лісі немає жодного сенсу. Він просто сам*

згорить, і вогонь припиниться” [15, 25]. Унаочненням такого децентрованого стану свідомості є топос лісу, у якому втікачі зустрічають людей, замаскованих під єнотів. Від них вони отримують танк “Архангел” із гарматою “Істиною”, щоб боротися з фашистами в Україні.

У творі оголено процес конструювання віртуальної реальності та зумовленої нею орієнтації у світі: *“Щойно ви заїдете в Україну, обережно рухайтесь на захід. Рано чи пізно по вас почнуть стріляти. Це і є вороги”* [15, 46]. Не маючи власної аксіологічної шкали, дід Панкрат чітко розуміє, що *“...правда залежить від того, з якого боку стояти. Як ти на нашому боці, то маєш вважати наші слова правдою. Інакше – ти ворог. А ворог бреше. Тому насправді ніякої правди і брехні немає, є лише одна правда. А хто бреше – в тих треба стріляти... Як тільки ми їх усіх винищимо до ноги, то ніякої брехні не залишиться, а буде сама лише правда”* [15, 33].

Іншим китом, на якому стоїть “Русській мір”, є православна церква, представлена в образі отця Варфоломія, що *“учить правильно горіти”*: *“Тікати немає сенсу, ви все одно горітимете як не тілам, то душами, а коли грішна душа горить – вона очищається”* [15, 25]. Автор викриває й інші конструкти неоімперської доктрини “русского міра”, серед яких гордість СРСР – Ю. Гагарін, що планує захопити Марс і зробити радянською територією, *“оскільки він має червоний відтінок”* [15, 57], і відголоски холодної війни, адже єдиним ворогом залишаються англосакси, які *“Букви... собі такі спеціально поробили, щоб російські люди не розуміли і їх було легше обдурити. А якщо їхні букви й вивчиш, то все одно вони читають їх не так, як треба”* [15, 58]. Боротьбою з ними й мотивується війна на Донбасі.

Не входить до кола явищ “Мистецького Барбакану”, але є частиною семіосфери Майдану сайт “РЄПКАКЛАБАБОШОНЕЯСНО”, головна функція якого – протистояння в консьцієнтальній війні та деконструкція уявлення про українців як про сільську неінтелігенту націю [8]. Саме звідси починається проект “Історія України від діда Свирида”, метою якого є руйнування історичних міфів, деканонізація окремих постатей та полеміка з російськими наративами, що здійснюється за допомогою комічного, адже *“що розвиненіший народ, то з більшим гумором та самоіронією ставиться як до власних, так і до чужих міфів”* [4, 3].

Таким чином, комічне в дискурсі Революції Гідності виконує декілька функцій залежно від часових проміжків. Під час подій на Майдані це був типовий карнавальний сміх, що дискредитував владу, допомагав перемогти страх перед соціальним верхом і зняти мускульне напруження. Проте вже в цей період разом із усвідомленням потреби відписувати метрополійним культурам з їхньою невидимою владою, формувати постколоніальну національну свідомість комічне стає засобом аналізу ситуації, викриття й демонтажу імперських та неоімперських доктрин і

міфів, самоіронії та протистояння в консциєнтальній війні. Воно реалізується переважно в егалітарних мистецьких формах, що, використовуючи пародійні, дериваційні, мислетворчі потенціали мови, актуалізуючи низові карнавальні художні засоби, мають на меті створити не лише терапевтичну версію травматичних подій, а й нову картину світу, подолати ворога. Такі функції сміх продовжує виконувати й до цього часу в дискурсі Революції Гідності, що поповнюється новими текстами різних видів мистецтв, перетинаючись із дискурсом АТО.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арутюнова Н. Д. Дискурс [Електронний ресурс] / Н. Д. Арутюнова // Лингвистический энциклопедический словарь. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – Режим доступу : <http://www.taremark.narod.ru/les/136g.html>
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса [Електронний ресурс] / М. М. Бахтин. – Режим доступу : http://www.bimbad.ru/docs/bakhtin_rablai.pdf
3. Дземидок Б. О комическом / Богдан Дземидок. – М. : Прогресс, 1974. – 224 с.
4. Історія України від діда Свирида / Ілюстрації О. Бондаренка, І-90 каліграфія Н. Ком'яхової. Книга перша. – К. : Сілаєва О. В., 2017. – 272 с.
5. Мистецький Барбакан. Трикутник дев'яносто два. Антологія. – К. : Люта справа, 2015. – 320 с.
6. Мухарський А. Сказкі руського міра : оповідання / Антін Мухарський. – К. : Люта справа, 2016. – 144 с.
7. Мухарський А. Смерть малороса : повість / Антін Мухарський. – К. : Люта справа, 2016. – 192 с.
8. Ковтонюк Н. Використання егалітарних літературних засобів як зброя в консциєнтальній війні (на прикладі сайту “РЕПКАКЛАБАБОШОНЕЯСНО”) / Наталія Ковтонюк // Літературознавчі студії. – Вип. 47. – К. : Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2016. – С. 117–126.
9. Ковтонюк Н. Неоміфологічний простір “Щоденника україножера” І. Семесюка як місце демонтажу колоніальних структур / Наталія Ковтонюк // Літературний процес: методологія, імена, тенденції : зб. наук. пр. (філолог. науки). – К. : Київ. ун-т ім. Б.Грінченка, 2017. – № 9. – С. 116–120.
10. Павлишин М. Козаки в Ямайці: постколоніальні риси в сучасній українській культурі / Марко Павлишин // Павлишин М. Канон та іконостас. – К. : Вид-во “Час” , 1997. – С. 447–460.
11. Саїд Е. Культура та імперіалізм [Електронний ресурс] / Е. Саїд. – Режим доступу : <http://edward-said.narod.ru/culture.htm>
12. Семесюк І. Еволюція або смерть! Пригоди павіана Томаса / Іван Семесюк. – К. : Люта справа, 2015. – 192 с.
13. Семесюк І. Фаршрутка / Іван Семесюк. – К. : Люта справа, 2015. – 192 с.
14. Семесюк І. Щоденник україножера / Іван Семесюк. – К. : Гнозис, 2014. – 162 с.
15. Шинкаренко О. Череп / Олег Шинкаренко. – К. : Люта справа, 2017. – 192 с.

Стаття надійшла до редакції 1 жовтня 2017 року

УДК 821.161.2

Вещикова О. С.,

викладач,

Запорізький державний медичний університет

veshchykova@gmail.com

“#КОНОТОПЗЕМЛЯЛЕГЕНД” РУСЛАНА ГОРОВОГО: СТРАТЕГІЇ ТВОРЕННЯ КОМІЧНОГО

Анотація

Статтю присвячено поетикальним рисам і нарративним стратегіям циклу “#КонотопЗемляЛегенд” Руслана Горового, вибір яких зумовлений особливостями сприймання реципієнтом текстів у Facebook та уявленням автора про читача його дописів. Комічного ефекту автор досягає за допомогою комбінування низки прийомів: стандартна схема нарративу, лаконічність і економія мовних засобів, неочікувана розв’язка, переважно кмітливий і симпатичний головний персонаж, сумніви читача в надійності наратора, інтертекстуальність, стьоб тощо.

Ключові слова: Руслан Горовий, нарративна стратегія, гумор, Конотоп.

Summary

The article is devoted to poetical features and narrative strategies of the cycle “#KonotopIsTheLandOfTheLegends” by Ruslan Horovy. Their choice is due to the peculiarities of the recipient’s perceiving of the texts in Facebook and the author’s notion about the reader of his writings. The author achieves the comic effect by combining a number of techniques: the standard narrative schema, the conciseness and the savings of language means, the unexpected end, the predominantly smart and sympathetic main character, the reader’s doubts about the reliability of the narrator, intertextuality, and the mockery.

Key words: Ruslan Horovyi, narrative strategy, humor, Konotop.

Руслан Горовий – відомий український журналіст, режисер, письменник, волонтер і блогер. Горовий здійснює активну діяльність у соцмережі Facebook, зокрема йому належать дописи під хештегом #КонотопЗемляЛегенд. Слід зазначити, що попередній Інтернет-проект Р. Горового “Казки на ніч” було вже двічі видано – у 2015 і 2016 роках. У сучасній українській літературі публікація творів, спочатку оприлюднених в Інтернеті, набуває значного поширення: так, продовженням дописів у Facebook є книги О. Забужко “Літопис самовидців: дев’ять місяців українського спротиву”, А. Мельниченко “#яНеБоюсьСказати”, С. Могилка “Цитати Сходу”, Артема Чеха “Точка нуль” та ін. (переважно в жанрі нонфікшн). Отже, вияскравлюється певна тенденція: дописи у соцмережах допомагають авторам апробувати на масовому читачеві текстовий матеріал, відповідно до реакції читачів скоригувати його до виходу друкованої книги у світ і, можливо, просувати кінцевий продукт на ринок. Варто відзначити, що нарративні особливості подібних текстів, зокрема під авторством Руслана Горового, наразі залишаються поза увагою літературознавців, що зумовлює актуальність статті. Мета дослідження – з’ясувати поетикальні риси й нарративні стратегії творення комічного ефекту на обраному матеріалі.

Наративна стратегія являє собою процес вибору й комбінування способів і прийомів організації оповіді, спрямований на досягнення певного художнього ефекту (авторська інтенція) й базований на уявленнях автора про читача його творів та про особливості читацької рецепції тексту. Отже, можемо виокремити такі стадії цього процесу: авторський задум → формулювання мети (досягнення певного ефекту) → вибір засобів (прийомів) для її реалізації → комбінування цих засобів (прийомів) → безпосередній процес художньої творчості (письмо). На всіх цих етапах, на нашу думку, автор може врахувати специфіку сприймання твору уявним реципієнтом [1, 27–29].

Простежимо, які наративні стратегії обрав Руслан Горовий для створення ефекту комічного в аналізованих текстах. “#КонотопЗемляЛегенд” – це низка гумористичних наративів (на момент дослідження таких дописів нараховувалося близько ста), об’єднаних спільним топосом: переважно дія відбувається в Конотопі – рідному місті автора, або персонажі є звідти родом. За жанром ці дописи, написані суржилом, займають проміжну позицію між квазі-меморатом (оповіданням, яке наратор видає за особисті спогади), літературним анекдотом (у його первісному значенні – розважальна історія про випадок із життя конкретної особи) і бувальщиною (орієнтована на достовірність зображуваного, коли “малоймовірні події відтворюються та сприймаються як реальні” [14]). “#КонотопЗемляЛегенд” має схожі ознаки і з меморабілою. Характерною рисою цього жанру, як зазначає І. Кімакович, є визначення місця, часу дії та називання особи, короткий нерозгорнутий сюжет. Персонаж змальовується в різних ситуаціях, потім фіксується “вчинок (чи репліка) героя, що мотивувалися тією ж ситуацією, але були здебільшого неочікуваними для аудиторії” [14].

За такою схемою побудований майже кожен наратив про Конотоп. Починається він однаковим зачином “Жив у Конотопі...” або “Колись у Конотопі...”, потім наводяться відомості про персонажа (ім’я, іноді район, де мешкав (“біля локомотива”¹, “на путепроводі”), рід занять), час дії (“Ще в совку було діло”, “в дев’яностих”, “давно, ще після жовтневого перевороту”). Далі триває коротка історія і розв’язка, подекуди наративи містять епілог. Так, наприклад, персонаж одного з оповідань Ярік, який намагався винайти пристрій, щоб курка несла квадратні яйця, “як школу закінчив все то пішов вчитися на ветеринара і потім свою ферму курячу аж десь в Прикарпатті відкрив” [9]. “Сірожа-філолог”, гопник, який зачитувався книгами й у книжковому магазині врятував відвідувачку від крадіжки, пожбуривши в кишенькового злодія грубий том, “вопще кинув ти бандітьсво і вроді тепер десь в Києві на Петрівці магазин коміксів має” [5].

У значній кількості оповідань сюжет закінчується весело, добре або щасливо для дійових осіб. Персонажі Горового (яким імпліцитний автор

¹ В усіх прикладах збережено авторську орфографію і пунктуацію.

вочевидь симпатизує, а читачі співпереживають, проектуючи перипетії на власний життєвий досвід та іноді впізнаючи в них самих себе) гідно витримують випробування і в результаті отримують винагороду. Таку композицію можна розглянути в контексті функцій казкових героїв, дослідженими В. Проппом [16, 27-61], навіть попри те, що вчинки персонажів зовсім не героїчні (у цьому випадку реалізація функцій гротескова). Продемонструємо такий підхід на двох прикладах.

1.

Назва функції за В. Проппом

Реалізація функції у
“#КонотопЗемляЛегенд”

Одному з членів родини чогось
бракує, йому хочеться мати щось

Жив у Конотопі Віталік. Ще в совку. З дєцтва дуже був сильний театрал. Знав всіх артистів і даже не тільки з сумського театру, а й з Ленінграда і Москви. Виписував журнал про театр, читав де шо поставили.

До героя звертаються із заборноюю

Мама його на вокзалі в касі працювала то весь час просив щоб його в большой театр в Москву звозила, но воно ж і дорого і ти ж дитину саму не одправиш і білети в театр тоже дефіцит.

Заборона порушується
Герой залишає дім
Герой переноситься, доставляється або
приводиться до місяця
перебування предмета пошуків

А ото саме союз розвалюався в дев'яносто першому і Віталік якраз паспорт получил. І в нього гроші відкладені були і він рвонув в Москву. Лишив записку шо сходить в большой театр і на таганку і вернется.

Герой повертається
Герою дається новий вигляд
Героя випробовують, випитують, він
піддається нападу тощо, чим
готується отримання ним чарівного
засобу або помічника
Антагоніст намагається обманути свою
жертву, щоб заволодіти нею або її
майном

Чотири дні не було, вернувся, очі горять, перегар з рота, всі до нього ну шо як там театр? А він тіпа та гавно ваш театр, мене там біля входу обікрали.

Різні персонажі самі надають себе у
розпорядження героя
Завдання вирішується

Харашо шо зустрів тьолку металістку дак вона відвела на якесь Тушино де саме Металіка і Ісі-дісі грали. То там ото й відтянувся на всі сто.

Герой укладає шлюб і царює

Вопцім з тих пір Віталік відпустив хаєра і став рокером. А потім на тій тьолці з Москви женився і уїхали в Гамбург відкрили якесь рок-кафе. А в театрі вроді так і не був [6].

2.

Назва функції за В. Проппом

Реалізація функції у
“#КонотопЗемляЛегенд”

Одному з членів родини чогось бракує,
йому хочеться мати щось

Жив у конотопі на семи вітрах Андруша. Здоровий бугай, потний. І дуже рибалка справний. Но забобонний. Як на рибалку збирається то не дай бо сусідці з пустим відром зустрітися чи кицику чорному. Ну й вооще даже такі мелочі як з якої ноги встав, хто зустрівся дорогою до річки тоже важливі були в нього.

Герой залишає дім

І от раз він з хлопцями сіли в Ланос і помчали. Субота, рано, траса чиста. А Андруша як ото відчує, шо вода вже поруч, так вже газує як німий.

До героя звертаються із заборною

І тут гаїшник, чорти його в таку рань підкинули. Ну і спиняє. І главно спиня в той момент коли швидкість не висока була, бо саме переїзд був і поворот за ним крутий. Андруша спинився, а сам аж зелений від злості. Сидить, в кермо вчепився.

Антагоніст намагається здійснити розвідку
Антагоніст намагається обманути свою жертву, щоб заволодіти нею або її майном
Героя випробовують, випитують, він піддається нападу тощо, чим готується отримання ним чарівного засобу або помічника

Той міліцанер підходить і тіпа такий, драсте, перевіряю, чи бува не п'яні, бо празнік в п'ятницю був.

Герой і антагоніст вступають у безпосередню боротьбу

Ех, Андруша як зірветься на гаїшника. Валує, шо ти, тіпа, чорт мене спинив без причини, а тепер клювать не буде, вся рибалка котові в сраку. І валує, аж піна летить.

До героя звертаються із проханням про пощаду

Мент той аж заклад, а потім дістає з кармана десятку, дає Андруші і каже, мол пробач, друже, сам рибак, понімаю шо до чого, но я фартовий, бери десятку на щастя і їдь, клюватиме я тобі кажу.

Антагоніст переможений

У розпорядження героя потрапляє чарівний засіб

Андруша взяв десятку, міліціонер під козирок і поїхали далі.

Герой реагує на дії дарувальника

Герой переноситься, доставляється або приводиться до місця перебування предмета пошуків

Приїхали і до вечора не клювало вооще.

Герою пропонується складне завдання

Завдання вирішується

Андруша психував, а потім розвів костьор, спалив ту даїшникову десятку, розтопав попіл і якійсь заговір прошепотів.

Об'єкт пошуків ловиться І зразу кльов пішов, даже коропа на
Початкова біда чи нестача ліквідується дев'ять кіл витягнув [10].
Здобування шуканого є безпосереднім
результатом попередніх дій

Інтенцією автора, який викладає дописи у Facebook, є зацікавити відвідувача сторінки (скласти приблизну характеристику уявного реципієнта письменник може через безпосереднє спілкування з читацькою аудиторією, коментарі під дописами) й не втомити його тривалим читанням. Саме тому такі наративи вимагають від автора вкластися у суворі рамки, обмежити обсяг історії, оскільки “лонґріди” потенційними читачами зазвичай сприймаються гірше. Це змушує використовувати стратегію економії мовних засобів, лаконічної та емоційно-експресивної презентації матеріалу. Так, наприклад, Горовий у кількох словах сконденсовує розгорнуту думку про графоманство: “Ну як вірші? Таке дом-ромб весна-рясна”; “про Україну і помідори”. Подібна техніка засвідчує спорідненість проекту Р. Горового “#КонотопЗемляЛегенд” із середньовічними жанрами народної сміхової культури – фаблію, шванками, джестами тощо. Саме для цих жанрів характерне використання типу головного героя, наявного в оповіданнях Р. Горового, – “представника простонароддя, наділеного життєвою пристосовуваністю, озброєного кмітливістю, невичерпним оптимізмом та житейською мудрістю, які повсякчасно допомагають йому в складних ситуаціях проявляти хитрість і спритність” [17, 7].

Оповідь майже в кожній історії ведеться від третьої особи. Всевідаючий наратор презентує себе як свідка подій, що нібито відбувалися в реальній дійсності (і могли насправді відбутися, і не тільки в Конотопі, а в будь-якому місті України, більшість оповідей характеризується реалістичною манерою відтворення), проте сама назва – “легенда” – наводить на роздуми про те, що історії про конотопців є вигаданими або значно трансформованими. Крім того, надто фантастичною виглядає історія про “чувака з майбутнього”, який на демонстрацію у 1987 році приїхав на вагоні метро і розповідав, що “ковбаси по два двадцять вже не буде. І демонстрацій вже не буде, і вулиця Ворошилова буде Успенсько-Троїцька, а Україна буде незалежна і про Конотоп всі знатимуть бо в фейсбуці читатимуть” [13]. Відомості про те, що “чувака з дурдома інопланетяни вкрали”, є натяком на іронічний контекст і ненадійність наратора. На користь ненадійної нарації як наративної стратегії може свідчити і пряма вказівка на темпоральну відстороненість від подій (за кілька десятків років пам'ять наратора може погіршитися).

Наведене вище оповідання закінчується відвертим стьобом наратора із читача – фразою “все що він розказував то збулося. Ви ж читаєте!” [13]. Стьоб, як узагальнює це сленгове поняття дослідниця

О. Поліщук, є специфічним різновидом пародії, іронії, це суб'єктивно оцінна, переважно інтелектуальна насмішка, що приховується під демонстративною маскою серйозності та перекодує явище [15, 74]. Стьоб Горового дуже тонкий, можна сказати, інтелектуальний, чому, зокрема, сприяє використання інтертекстуальної нарративної стратегії, що перекодує претекст.

Історії Руслана Горового містять значну кількість прецедентних імен, які в гумористичному нарративі набувають іншого сенсу. Так, у день народження героїні одного з оповідань Антоніни завжди йде дощ. “І главно непонятні причини аномалії. <...> І ото онук один Тонін як підріс то вирішив дізнатися шо ж це за напасть така. Сидів в інтернетах, читав, а потім приходить і каже, мол баба Тоня, все ясно чоґо в вас такий сюрреалізм щороку. В цей день Кафка помер. І зразу ливонуло, шо характерно” [12]. Асоціація неґоди з постаттю Кафки створює ефект комічного.

Інтермедіатема “Луї де Фюнес” викликає посмішку вже самою зґадкою про видатного коміка, а неочікуваний фінал створює коґнітивний дисонанс і змушує реципієнта сміятися: “Меньший син з невісткою і онуками поприносили разні журнали з артистами і давай бабі показувать шоб мо вибрала коґо схоґого на діда та потім підретушировать. <...> От тепер на посьолку на цвинтарі від входу як праворуч і вґлиб пройти то є пам'ятник на якому написано шо похований тут Іґнат Львович Мельниченко, а з плити спідлоба дивиться Луї де Фінес” [7]. У наступному прикладі автор обіґрує двозначність прізвищ: “Командував частиною ахвіцер по фамілії Калашніков а заступником у нього був Макаров. Так солдати розказували шо це були єдині два види зброї яку вони бачили за час служби” [2]. Часто прецедентні імена автор пише з малої букви, тим самим перетворюючи його на заґальне ім'я і характеризуючи персонажа: “мічурін” – зґаданий вище Ярік, який у квадратну яечну шкаралупу планує садить розсаду, “кулібін” – хлопець, який винайшов спосіб безкоштовно виймати жувальні гумки з автомата.

Написання деяких слів з малої літери має у Горового й іншу мету. Так, правопис слів і словосполучень “дедушка лєнін який всіґда живой”, “ілліч”, “піонерська правда” (на відміну від сучасної газети “Порадниця”, написаної з великої букви), “кґб”, “дом піонерів”, “совок”, “зарніца” свідчать про десакралізацію, зневажливе, насмішквате ставлення автора до реалій радянського тоталітарного минулого, які донедавна викликали пієтет і поваґу. Маючи на меті карикатуризувати колись високі явища, Горовий задіює стратегію карнавалізації, переводить їх із категорії високої субкультури до сміхової низової. І навпаки, явища зі сфери “низу” набувають виняткової цінності для персонажів Горового (наприклад, труси, що діють, як талісман).

Карнавальне начало в оповіданнях Р. Горового простежується також завдяки обігруванню матеріально-тілесного низу, змалюванню скатологічних вчинків (“Вопцім Толіка вирвало прями під барельєфом Алиє Паруса” [8], “На всіх міліцанерів, шо були у відділку такий понос напав шо не передать. Двоє суток так дристали шо чуть гланди сракою не повиходили” [4], у художника – “мазок широкий аж дванадцять сантиметрів в довжину” [11]), стьобом над темою смерті, поховання і пиятики (наприклад, в історії про Ваню Хвашиста, який п’яним заснув у труні: “подумав шо його ховають. Як завалує в труні. То ті мужики яких наняли гроб нести вже до самої смерті не бухали. І главбух закодувалася. А Хвашист не. Той сильний. Квасив далі” [3]). Крім того, в цьому прикладі задіяно прийом руйнування горизонту читацьких сподівань, що підсилює комічний ефект: логічно було б припустити, що першим мав закодуватися сам Ваня Хвашист). До речі, часто явища низової сміхової культури постають в оповіданнях Горового сюжетотвірним елементом, який допомагає персонажам усвідомити, що справжні життєві цінності – це кохання, дружба, відданість, доброта, і здобути їх як винагороду.

Отже, вибір стратегій творення комічного в циклі “#КонотопЗемляЛегенд” Руслана Горового зумовлений інтенцією автора репрезентувати позитивний образ головного героя – носія аксіологічних домінант українського народу. Тому переважним типом комізму у Горового є м’який гумор, поєднаний із іронією, іноді – зі стьобом. Творення ефекту комічного Р. Горовий досягає за допомогою комбінування низки прийомів: стандартна схема наративу, економія мовних засобів і наближення мови оповідача до народно-розмовної (суржик), ненадійність наратора, неочікувана розв’язка й руйнування горизонту сподівань, інтертекстуальність, стьоб тощо.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вещикова О. С. Наративні стратегії містичного у художньому творі (на матеріалі прози В. Шевчука, Г. Пагутяк, В. Даниленка) : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 / Олена Сергіївна Вещикова. – Запоріжжя, 2017. – 228 с.
2. Горовий Р. В Конотопі був стройбат... [Електронний ресурс] / Ruslan Gorovyi. – Режим доступу : <https://www.facebook.com/gorovyi.ruslan/posts/1393184827359165> (дата звернення – 12.11.2016)
3. Горовий Р. В Конотопі на кірпічному заводі в столярці работав Ваня Хвашист [Електронний ресурс] / Ruslan Gorovyi. – Режим доступу: <https://www.facebook.com/gorovyi.ruslan/posts/1366473133363668> (дата звернення – 18.10.2016)
4. Горовий Р. Жив у Конотопі біля локомотива дід Архип [Електронний ресурс] / Ruslan Gorovyi. – Режим доступу : <https://www.facebook.com/gorovyi.ruslan/posts/1601968406480805> (дата звернення – 10.04.2017)
5. Горовий Р. Жив у Конотопі в дев’яностих Сірожа [Електронний ресурс] / Ruslan Gorovyi. – Режим доступу : <https://www.facebook.com/gorovyi.ruslan/posts/1696617970349181> (дата звернення – 14.06.2017)

6. Горовий Р. Жив у Конотопі Віталік [Електронний ресурс] / Ruslan Gorovyi. – Режим доступу : <https://www.facebook.com/gorovyi.ruslan/posts/1692232984121013> (дата звернення – 10.06.2017)
7. Горовий Р. Жив у Конотопі на Авангарді дід Ігнат [Електронний ресурс] / Ruslan Gorovyi. – Режим доступу : <https://www.facebook.com/gorovyi.ruslan/posts/1679343825409929> (дата звернення – 31.05.2017)
8. Горовий Р. Жив у Конотопі на Загребеллі Толік [Електронний ресурс] / Ruslan Gorovyi. – Режим доступу : <https://www.facebook.com/gorovyi.ruslan/posts/1619654261378886> (дата звернення – 23.04.2017)
9. Горовий Р. Жив у Конотопі на кубі Ярік [Електронний ресурс] / Ruslan Gorovyi. – Режим доступу : <https://www.facebook.com/gorovyi.ruslan/posts/1738602906150687> (дата звернення – 13.07.2017)
10. Горовий Р. Жив у конотопі на семи вітрах Андруша [Електронний ресурс] / Ruslan Gorovyi. – Режим доступу : <https://www.facebook.com/gorovyi.ruslan/posts/1687072704637041> (дата звернення – 06.06.2017)
11. Горовий Р. Жив у Конотопі Толік [Електронний ресурс] / Ruslan Gorovyi. – Режим доступу : <https://www.facebook.com/gorovyi.ruslan/posts/1578099778867668> (дата звернення – 24.03.2017)
12. Горовий Р. Жила в Конотопі Антоніна [Електронний ресурс] / Ruslan Gorovyi. – Режим доступу : <https://www.facebook.com/gorovyi.ruslan/posts/1682899381721040> (дата звернення – 03.06.2017)
13. Горовий Р. Колись в Конотопі на перше травня йшла демонстрація [Електронний ресурс] / Ruslan Gorovyi. – Режим доступу : <https://www.facebook.com/gorovyi.ruslan/posts/1631122580232054> (дата звернення – 01.05.2017)
14. Кімакович І. Еволюція терміна “анекдот” та переосмислення рамок жанру, означеного цим терміном [Електронний ресурс] / І. Кімакович // Режим доступу : http://proridne.org/Ірина_Кімакович_Фольклорний_анекдот_як_жанр/Еволюція.html (дата звернення – 28.07.2017)
15. Поліщук О. “Стьоб” в українській сьогочасній літературі / Олена Поліщук // Слово і час. – 2009. – № 11. – С. 68–74.
16. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки / Владимир Яковлевич Пропп. – М. : Лабиринт, 2011. – 192 с.
17. Сидоренко О. В. Малі комічні форми в західноєвропейських літературах високого Середньовіччя і Ренесансу : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.05 “Порівняльне літературознавство” / О. В. Сидоренко. – К., 2006. – 20 с.

Стаття надійшла до редакції 24 вересня 2017 року

ВІДТІНКИ КОМІЧНОГО: САТИРА, ГУМОР, ІРОНІЯ

УДК 821.161.2.-2.09:82.3“195”(043.5)

Скорина Л. В.,

кандидат філологічних наук, доцент,
Черкаський національний університет ім. Б.Хмельницького,
skoryna@ukr.net

СПЕЦИФІКА ГОГОЛІВСЬКОГО ІНТЕРТЕКСТУ В САТИРИЧНІЙ ПРОЗІ КОСТЯ ГОРДІЄНКА 20-Х РОКІВ ХХ СТ.

Анотація

У статті головна увага зосереджується на типології і функціях оприявлення Гоголівського інтертексту в сатиричній прозі Костя Гордієнка 1920-х років. З'ясовано, що у повісті К. Гордієнка “Автомат. Гнила Печериця” й романі “Славгород” найактивніше побутують інтертекстами з “Вечорів на хуторі біля Диканьки”, згадуються також “Повість про те, як посварилися Іван Іванович з Іваном Никифоровичем”, “Портрет” і “Мертві душі”. Гоголівські прототексти оприявнюються найчастіше через паратекстуальні цитати й алюзії. Рідше застосовуються елементи кодової інтертекстуальності, семантичні форми (інтертекстуальні мотиви, традиційні образи), а також зразки системно-текстової референції (запозичення прийому, стилізація – особливо у повісті “Автомат”). Принципово важливими видаються не так зовнішні текстуальні перегуки, як орієнтація К. Гордієнка на гоголівські принципи моделювання художнього світу (“міфотворчість”, очуднення, гротеск тощо).

Ключові слова: інтертекстуальність, Гоголь, українське письменство 20-х років ХХ ст., претекст, заголовок, епіграф, алюзія, кодова інтертекстуальність, традиційні мотиви й образи, стилізація.

Summary

Mykola Hohol is one of the key figures in the context of Ukrainian literature of the nineteenth and twentieth century. In the Ukrainian literature of 1920's the interest to the work of Mykola Hohol was really significant and V. Shevchuk qualified this effect as “Hohol's boom”. Hohol's inter-texts are actively used in the works of M. Khvylovyi and K. Hordiienko. The central pretext of K. Hordiienko's novel: “Automation. Rotten Champignon” is “Evenings on a Farm near Dykanka”, also “The Tale of How Ivan Ivanovych and Ivan Nykyforovych quarreled” and “The Portrait” are mentioned here.

Key words: intertextuality, Hohol, Ukrainian literature of 1920s, pretext, title, epigraph, allusion, code intertextuality, traditional motives and images, stylization.

Ім'я Костя Гордієнка (1899-1993) в сучасному науковому дискурсі практично відсутнє. Найвідомішим твором письменника залишається трилогія “Буймир”, однак його доробок значно масштабніший. Лише протягом 1920-х була опублікована низка оповідань і повістей, а також роман “Славгород” (1929). Дебютним твором прозаїка було оповідання “Федько” (1925), згодом вийшли “На руїнах монастиря” (1925), “Як я був редактором повітової газети” (1925), “Кривий Зуб і Клишоногий” (1925), “Баржа” (1926), “Харчевня “Розвага друзів”” (1926), “Автомат” (1928). Вказані твори стали серйозною заявкою К. Гордієнка на вагоме місце в літпроцесі, однак протягом 1930-х під тиском тоталітарної системи письменник

поступово перейшов на соцреалістичні “рейки”. Це гарантувало йому увагу радянських літературознавців і забуття сучасних дослідників.

Вплив М. Гоголя на українське письменство XIX–XX ст. важко переоцінити. Як слушно вказував Г. Грабович, “як і в XIX ст., коли українство себе осмислювало і відкривало, так і тепер, коли воно напевно почне себе переосмислювати і наново відкривати, Гоголь становитиме *точку опори й базу пізнання*; “наш трагічний земляк”, як його звеличав Хвильовий, попри всю свою неповторність і дивність, є *дзеркалом нашої колективної та історичної неповторності й дивності*” [7, 77]. Зацікавлення українських письменників 1920-х рр. творчістю М. Гоголя було таким масштабним, що дослідники кваліфікують його як гоголівський “бум”. На думку С. Ленської, це зумовлене тим, що Гоголь “торкався таких проблем, як “людина і державний апарат”, “людина і її внутрішній світ”, що набули першорядного значення в період національних і літературно-мистецьких змагань того часу” [11, 104]. Гоголівський вплив на літературу, як зазначає дослідниця, реалізувався у двох аспектах: “1) *міфологічно-гротесковій складовій письменницького стилю*, що мала продовження в “хімерній прозі”, та 2) *нещадній гоголівській сатурі*, його “сміхові кризь сльози” з увагою до проблем “маленької людини”, гострої критики бездушного бюрократичного апарату” [11, 103] (тут і далі курсив мій – Л. С.). Відлуння гоголівської містики, авторської картини світу, поетики С. Ленська простежує у творчості К. Поліщука, О. Громіва, Ю. Шпола, З. Дончука, М. Хвильового, А. Гака, Ю. Вухналя, І. Сенченка та ін. [11].

М. Кушнерьова визначає такі етапи осмислення гоголівського “тексту” в українському письменстві XIX – першої третини XX ст.: перший (50-60 рр. XIX ст.) характеризується створенням текстів-епігонів, свідомо орієнтованих на копіювання сюжетів уславленого письменника [10, 28]; другий пов'язаний із “появою різноманітних за своїми жанровими особливостями інсценізацій прози М. Гоголя, у яких був максимально збережений гоголівський дух і текст. Хронологічно цей період збігається з діяльністю славнозвісного театру корифеїв” [10, 29]; третій “припадає на 20-ті – поч. 30-х рр. XX ст. і характеризується включенням гоголівських мотивів і сюжетів до оригінальних текстів авторських творів. (...) Гоголівський вплив чітко окреслений у творчості М. Куліша, М. Хвильового, В. Підмогильного, М. Йогансена, А. Любченка, І. Сенченка” [10, 30].

Є. Прохоренко студіює гоголівський інтертекст у творах М. Хвильового, Ю. Яновського, Остапа Вишні, В. Підмогильного, М. Куліша та ін. [15]. Матеріали її дисертація найближче підходять до проблематики цієї статті, однак з усього різножанрового доробку К. Гордієнка авторка (вслід за Т. Гундоровою) звернула увагу лише на нарис “Ярмарок у Славгороді” (який насправді є 10-м розділом роману “Славгород”). Варта уваги також стаття Т. Шарової “Сатиричні твори Костя

Гордієнка в його ранній творчості: повість “Автомат” і роман “Славгород” [17], у якій мова (між іншим) йде і про гоголівське “відлуння” у творах К. Гордієнка. Утім ця студія не вичерпує заявлену проблему, аналіз елементів гоголівського інтертексту представлений у ній фрагментарно. Це зумовлює певну наукову новизну пропонованої розвідки.

Мета статті – дослідити різновиди і функції Гоголівського інтертексту в сатиричній прозі К. Гордієнка 1920-х років. Методологічно ця розвідка спирається на засновки М. Шаповал, а саме на робочу модель *вузької впізнаваної інтертекстуальності*. На думку дослідниці, про інтертекстуальність варто вести мову лише тоді, “коли автор вияскравлює взаємодію між текстами, робить її досяжною для читача за допомогою специфічних засобів, а читач, зі свого боку, через інтертекстуальні відсилання осягає авторську інтенцію у процесі власної інтерпретації тексту” [16, 291]. На цьому етапі дослідження в літературі 1920-х рр. зафіксовано **87** гоголівських інтертекстом, найчастіше вони зустрічаються у творах М. Хвильового й К. Гордієнка. І якщо творчість Хвильового нині доволі активно вивчається, то про другого автора є сенс поговорити докладніше.

Найширше гоголівський інтертекст репрезентований у повісті К. Гордієнка “Автомат (Гнила Печериця)” [3]. Центральним претекстом цього твору є “Вечори на хуторі біля Диканьки”. Активність апелювання до цієї гоголівської збірки не випадкова. Можна вести мову про низку факторів – об’єктивних і суб’єктивних – які до цього спричинилися. До них належать: частотність публікації збірки, її популярність в читацькому середовищі, оригінальність художнього світу тощо. Як вказує Т. Гундорова, “навіть у ювілейний 1902 рік, попри всі спроби зблизити канон Гоголя інтелігентної публіки і канон Гоголя народного, серед численних видань творів (загальний тираж перевищив два мільйони) *мало не половину становили повісті з “Вечеров” і “Тарас Бульба”*” [8, 337]. Вочевидь, К. Гордієнка заворожував колоритний український світ Гоголівських “Вечорів...”, у якому химерно переплелися фантастика і реальність, романтичні описи природи й ліризм любовної фабули, пригоди й випробування, народні вірування й забобони. Як слушно вказує Т. Гундорова, “у “Вечорах на хуторі біля Диканьки” Гоголь розробив *таку модель середньої популярної літератури, яка була водночас близькою і читачеві з народу, і читачеві з вищого класу*” [8, 300]. У 30-ті рр. популяризація повістей Гоголя із циклу “Вечори на хуторі поблизу Диканьки” набула ідеологічного відтінку. На думку С. Моллер-Саллі, це можна пояснити “абсолютно реальними, ідеологічно виправданими факторами: утвердженням “народності радянської влади”, пропагуванням “радянсько-російського патріотизму”, розповсюдженням “анти-інтелектуалізму”” [14, 516].

У “Вечорах...”, як зауважив Ю. Манн, була художньо реалізована “концепція України як цілого материка на карті всесвіту, з Диканькою, як своєрідним центром” [12]. Подібне завдання ставив перед собою і К. Гордієнко, однак зробити це він планував на матеріалі пореволюційного українського містечка. Белетрист творчо засвоїв гоголівські принципи конструювання художнього світу; при цьому він спирається на розтиражований у культурній свідомості імідж українців як “народу, що співає й танцює”, а України – як “світу веселоців, любови, сентименту й щасливих розв’язок” [7]. Цікавими видаються рефлексії О. Киченка про Гоголівський міф України. Дослідник нотує: “Гоголь, безсумнівно, міфотворець у всіх проявах свого творчого “я” (...) Головним результатом міфотворчості виявляється особлива гоголівська інтерпретація дійсності як “міражу”, “фантасмагорії”, “гротескного”, “примарного світу”. У цьому зв’язку принциповим і ключовим є саме прийом Гоголя, що ґрунтується на елементах несподіваної оцінки, зміщення ракурсу, “повертання” предмету його особливим, ніби знайомим, але незвичним боком” [9, 7]. В. Мацапура зауважує, що “створюючи міфопоетичний образ України у “Вечорах” і “Миргороді”, Гоголь “очуднює” буденне життя” [13].

Твердження про міфотворчість і одивнення можуть бути перенесені й на сатиричну прозу К. Гордієнка. Художній світ Славгорода й Гнилої Печериці також є не реалістичною проекцією українського села за радянської доби, а “міфом”; спираючись на художні відкриття Гоголя, белетрист містифікує дійсність, надає їй гротескних, фантасмагоричних рис. Гнила Печериця поєднує прикмети двох гоголівських топосів – Диканьки й Миргороду. За версією прозаїка, це “просто *зачароване місце*” [3, 7] (алюзія на однойменну повість М. Гоголя більш ніж очевидна). У повісті “Автомат” немає ні фантастики, ні персонажів народної демонології (як у Гоголя), химеричною видається сама місцевість, де буйно ростуть печериці, а назва села відроджується, не дивлячись на потуги місцевої влади хоч якось її облагородити. Персонажі К. Гордієнка, як і гоголівських “Вечорів...” та “Миргорода”, переймаються дріб’язковими щоденними справами. Глобальні історичні процеси їх не зачепили, змінилися лише зовнішні атрибути повсякденного життя (червоні прапори на вулицях, портрети радянських діячів, мітинги, політінформації, радянські свята).

До першого розділу повісті К. Гордієнко обрав за епіграф рядки з гоголівської “Майської ночі”: “Ви знаєте українську ніч? Ні, ви не знаєте української ночі!” [3, 5]. Оскільки цей розділ (на відміну від наступних) не має заголовка, епіграф автоматично переноситься на весь твір. Мотто можна сприймати як риторичну формулу-твердження. Безпосередньо гоголівський прототекст відлунює наприкінці першого розділу: “Настає *місячна* (над луками туман), *чарівна* (гавкають собаки), тиха (кумкають

жаби), оспівана поетами (горлають п'яні парубки), *повна екстазу* (заходиться п'яна гармонія), напоєна липневими *пахощами* (парує гній), українська (ростуть печериці), *запашна ніч!*" [3, 13-14]. У "Вечорах..." привертають увагу поліфонічні описи прекрасної української природи. Пейзажі у творах К.Гордієнка типологічно подібні до гоголівських – такі ж колоритні, але водночас лаконічніші, менш орнаментальні. Характеристики гнилопечеричанської молоді також подібні до гоголівських: парубки полюбляють бійки й штукарство, дівчата такі ж вродливі (як Параска із "Сорочинського ярмарку"), так само полюбляють кокетувати з парубками й зазирати в дзеркало (як Оксана з повісті "Ніч перед Різдом"). Фінальні рядки першого розділу повісті "Автомат" ("А співають як у Гнилій Печериці! Ви не чули? Тоді ви нічого не чули. Голоси повні млости, місячного забуття, довго тягнуться, мов телеграфний дріт, у зоряне небо вгрузають" [3, 14]) перегукується з початком Гоголівської повісті "Майська ніч, або Утоплена". Щоправда, невмолимий час накладає відбиток на пісенні уподобання: якщо Левко у Гоголя виявляє почуття до коханої піснею "Сонце низенько, вечір близенько", то смаки тогочасної молоді тяжіють до т.зв. "міського романсу" ("Ах, ночувала три рази, Не дивилась у глаза").

Поруч із "Вечорами..." у першому розділі повісті К.Гордієнка оприявнюється ще один ключовий гоголівський прототекст – "Повість про те, як посварилися Іван Іванович з Іваном Никифоровичем". Спочатку це відбувається на рівні алюзій: почесний громадянин Гнилої Печериці Салов "кохався у голубах" (як Іван Никифорович) і дуже любив співати на криласі (як Іван Іванович). Згадуючи про ворожнечу двох непримиренних опонентів (Салова й Петра Люшні), белетрист констатує: "Коли-б автор мав *талант Гоголів* – розповів-би про це" [3, 6]. У наступному абзаці міститься пряма переадресація до "Повісті...": "Старі люди кажуть, що тут з давніх-давен, *ще коли не сварились Іван Іванович з Іваном Никифоровичем*, гнилі печериці водились" [3, 6]. Вказане засвідчує генетичну спорідненість твору К. Гордієнка з гоголівським прототекстом.

До переліку традиційних гоголівських топосів належить Ярмарок. Початок другого розділу повісті "Автомат" типологічно нагадує "Сорочинський ярмарок". Аби цей асоціативний ланцюжок не видавався реципієнтові випадковим, письменник у "ремарці" прямо апелює до Гоголя: "Уздівши за вікном смагляве, як каштан, жваве білозубе лице, кучеряву, чорну, мов смола, голову цигана (*з легкої руки Гоголя вони ще й досі вештаються по ярмарках*), Кудь зірвався з місця" [3, 15]. Крім того, у другому розділі накреслюється ще один рівень перегуків із Гоголівським прототекстом. Як слушно вказує Т. Гундорова, "для тих, хто полюбляє читати любовні романи, водевільний сюжет "Сорочинського ярмарку" дає два варіанти тексту: один – фольклорно-романтична історія кохання Параски і Грицька, призначена для селянської публіки, інший –

виконана у жанрі популярної літератури і призначена для міщанської публіки оповідь про залицяння поповича Афанасія Івановича до Хавронї Никифорівни” [8, 341]. У повісті К. Гордієнка також пунктирно накреслюються дві любовні лінії. Першу можна умовно назвати “романтичною” (залицяння Кудя до бібліотекарки Діни), а другу – “бурлескною” (стосунки Кудя й Тамари Мефодіївни). К. Гордієнко часто використовує гоголівські інтертекстеми для увиразнення характеристики персонажів. Так, у другому розділі, представляючи читачам героїв, письменник констатує: “В Кудя були чорні очі й синє “галіфе”. В Люшні навпаки – сині очі й чорне “галіфе”” [3, 17]. Цей прийом контрастної подібності має витoki в гоголівській характеристиці друзів-антиподів: “Иван Иванович худоцав и высокого роста; Иван Никифорович немного ниже, но зато распространяется в толщину. Голова у Ивана Ивановича похожа на редьку хвостом вниз; голова Ивана Никифоровича на редьку хвостом вверх” [2].

Другий гоголівський епіграф міститься в третьому розділі. Його джерелом є передмова до другої частини “Вечорів...”: “Скажіть по совісті, добрі люде, чували ви де-небудь, щоб яблука пересипали канупером? Кладуть смородинного листа, нечуй-вітер, трилисника. Але щоби клали канупер?” [3, 30]. На перший погляд, це мотто не має чітких асоціативних перегуків із текстом, тому є потреба звернути увагу на глибші текстові структури. У творі М. Гоголя один із персонажів, прагнучи виявити ерудицію, втручається до справи, про яку не має жодного уявлення (як квасити яблука). Так само поводить ся Кудь, коли повчає приїжджих художників, як їм малювати портрет Леніна (додатково виникають асоціації з повістю М. Гоголя “Портрет”).

Сліди гоголівського прототексту помітні і в п'ятому розділі повісті “Автомат”: Тамара Мефодіївна у Гордієнка схожа на гоголівську Солоху. Обидві героїні вмiли зачаровувати чоловіків; обидві готували смачні вареники; заради зустрічі з ними чоловіки готові були “зробити верстов 15-20 гаку” [3, 46]. Залицяння Кудя до Тамари Мефодіївни нагадують поведінку гоголівського дяка: “Коли б Кудь умів був говорити компліменти, то він, певне сказав би: з усіх квіток найпишніша, найясніша – ви, *дражайшая* Тамаро Мефодіївно!” [3, 48]. Позначене курсивом слово є виразним лексичним маркером, який переадресовує читача до Гоголівського прототексту (“А это что у вас, *дражайшая* Солоха?”). Нахваляючи вареники, Кудь насправді прагне інтиму. Аби гоголівська алюзія, закодована у цій сцені, не пройшла повз увагу читачів, К. Гордієнко скористався прийомом коментування: “Авторові закидали, що сцену цю він запозичив у Гоголя. В своє виправдання автор мусить зауважити, що в нашу добу, добу Великої Революції, вареники вважається за таку-ж смачну річ (невідомо ще, чи регрес це), як вважалось за старих гоголівських часів” [3, 58]. У цій картині ключовим претекстом є не “Ніч перед Різдвом”, а

шостий розділ “Сорочинського ярмарку” – сцена залицяння Афанасія Івановича до Хавронії Никифорівни.

Ще два мотто К. Гордієнко запозичив із Гоголівської “Повісті...” Сьомий розділ відкривається цитатою: “Іван Іванович особливо *не любить*, як йому в *борщ* попадає *муха*” [3, 63]. У тексті присутні всі три позначені курсивом гоголівські мотиви, які наводяться “порціями”: перший – роздратування й агресивна поведінка головного героя, пов’язана з проведенням ревізії в кооперативі (додаткові алюзії на гоголівського “Ревізора”); другий – дружина годує Кудя *борщем*; третій – після обіду Кудь відпочиває, а дружина відганяє від нього *мух*. У сцені частування Люшні також привертає увагу характерний мотив (“Вареники мало не самі плигали в рот”), який переадресовує компетентного читача до повісті “Ніч перед Різдвом”.

Останній гоголівський епіграф (у X розділі): “Чудова людина Іван Іванович. Він дуже любить дині” [3, 78], – виглядає парадоксально, адже йдеться тут не про дині, а про смерть головного героя. Думається, це мотто варто інтерпретувати, беручи до уваги лише першу частину “месиджу”. У повісті К. Гордієнка у виступах промовців на похороні Кудя біографія небіжчика ідеалізується, вказуються лише чесноти й заслуги цієї “чудової людини”. А згадка про бабу Вівдю, яка винесла з комори нову свитку, викликає асоціації з “Повістю...” (початком другого розділу, в якому баба винесла з комори речі Івана Никифоровича для провітрювання).

У романі “**Славгород**” поруч із Гоголівським інтертекстом сусідять згадки про Г. Квітки-Основ’яненка, І. Нечуя-Левицького, М. Коцюбинського, біблійні й античні образи. На карті України можна відшукати щонайменше два Славгорода, однак немає потреби конкретизувати, який із них зобразив К. Гордієнко. Вочевидь, Славгород є умовним топосом, що асоціативно натякає на гоголівський Миргород (і Сонгород М. Хвильового). Белетрист так само, як і в попередньому творі, акцентує на винятковості змальованої місцини. Гоголівські твори рясніють епітетами “дивный”, “чудный”, “странный” – в описах Славгороду К. Гордієнко також послуговується численними епітетами й риторичними формулами (“Що то за місцевість, що то за край!” [5,3], “Славні люди, *славне* селище! Славгород і єсть. Ще дужче полюбили славгородці *чарівну* місцевість свою” [5, 5], “таких сіл небагато як Славгород” [5, 10]), милується прекрасною природою, захоплюється талантами місцевих жителів.

Текст роману випереджають два епіграфи – цитата з твору М. Гоголя й репліка “У Славгороді сам нарком рибу ловив” [6, 11]. Прикметно, що ці мотто наявні лише в журнальній публікації. Перший епіграф запозичений із “Ночі перед Різдвом”: “*Проїздом* через Диканьку, блаженної пам’яті *архієрей* хвалив місцевість, де лежить село” [6, 11]. Інформація, закладена в епіграфі, додатково продубльована в тексті. Між мотто й епіграфованим текстом існує прямий зв’язок: у Гоголівському епіграфі

фігурує архіерей – і в тексті роману також згадано, що “пресвітлий архирей о. Козодій, проїздом через Славгород на храм, як почув дзвін на дзвіниці Спаса, мов у соляний стовп обернувся” [5, 5].

Репертуар Гоголівських прототекстів “Славгороду” майже не відрізняється від повісті “Автомат”. Колоритна пейзажна замальовка на початку твору перегукується з гоголівським “Сорочинським ярмарком”. З цим же претекстом корелює опис ярмарку в Славгороді (I і X розділи). Ретранслюється у “Славгороді” й гоголівське кліше про українців як “народ, що співає й танцює” (згадки про хореографічні таланти краян актуалізують у свідомості реципієнта асоціації з тим же “Сорочинським ярмарком”). Прізвище Чуб також є промовистим гоголівським кодом (що переадресовує до повісті “Ніч перед Різдом”). Антропоніми Голоскоков і Голосмоков натякають на зв’язки з гоголівським “Ревізором” (вони подібні до персонажів-“двійників” Бобчинського й Добчинського). Гоголь полюбляє колоритні національно забарвлені антропоніми (Голопупенко, Макогоненко, Чухопупенко, Курочка, Смачненький, Свербигуз), К. Гордієнко, добираючи прізвища своїм персонажам, рухається у тому ж руслі (Люшня, Гнилорибов, Козоріз, Бугаєнко, Горнирука, П’явка, Чичибаба, Приблуда, Вирвихвіст, Заплюйський тощо).

Гоголівський “слід” помітний і портретах гордієнкових персонажів. Так, “ремарка” про зовнішність Собакевича та його дружини (“Когда Чичиков подкатил к крыльцу, он заметил выглянувшие из окна разом два лица: одно женское в чепце, узкое и длинное, как огурец, Другое мужское, круглое, широкое, несколько красноватое, как бывают хорошие молдаванские *тыквы*”) відлунює у “Славгороді” двічі – в характеристиці персонажів-двійників Каракая і Триндирички (“в діда Каракая – лисина засмагла, мов диня, в Триндирички – скидається на огірок” [5, 114]) і в портреті комсомолки Зіни (“Обличчя її, мов *тыква*, всміхалося сумішкою руди і олива” [5, 114]).

Образ славгородського “патріарха” діда Каракая, який полюбляє частувати гостей динями й розповідати про славу минувшину, нагадує Рудого Панька з “Вечорів...” Із цим гоголівським прототекстом перегукується й Каракаєва розповідь про фантазмагоричну історію конокрадів, яка трапилася в Чаколапівці. Згадка про візит царя до Славгороду перегукується з Гоголівською повістю “Майська ніч” (один із персонажів якої часто згадує про гостини цариці Катерини). В XI розділі Люшня дарує Приндисі на день народження лаковані черевички (асоціативно ця сцена перегукується з історією гоголівських Вакули й Оксани). Колоритна історія “про запеклу споконвічну боротьбу двох видатних мужів” Сорокасобаки й Свиргуна (бурлескно продубльована згадкою про сварку селян Чучмаря й Бульки) асоціюється з “Повістю...” Із цим же твором корелює й фінальний розділ – опис Славгороду: “*Баюри* скрізь. Школа ось щілину дала – піскуватий ґрунт. Провалля на Веселій

Горі закріпити тре', скоро їхати не можна буде. (...) А ятки скоро від вітру поваляться. Помії виливають на Коломацький шлях. По майдану *гуси, свині* лазять..." [5, 239].

Повістю "Автомат" і романом "Славгород" сліди гоголівського інтертексту в доробку К.Гордієнка не вичерпується. Бодай принагідно варто згадати й збірку нарисів "Вечори на хуторі під Красносілкою" [4], заголовок якої недвозначно вказує на центральний гоголівський прототекст. Щоправда, від гротеску й фантазмагорій гоголівських "Вечорів...", у цій збірці майже нічого не залишилося.

Висновки. У сатиричній прозі К. Гордієнка ключовими гоголівськими прототекстами є "Ніч перед Різдвом" і "Повість про те, як посварився Іван Іванович з Іваном Никифоровичем". Рідше автор апелює до "Сорочинського ярмарку" і "Майської ночі". Гоголівський інтертекст оприявнюється через паратекстуальні цитати й алюзії. Рідше застосовуються елементи кодової інтертекстуальності (топоси), семантичні форми (інтертекстуальні мотиви й традиційні образи), а також приклади системно-текстової референції (запозичення прийому). Зважаючи на щільність гоголівського інтертексту у повісті "Автомат", можна вести мову про усвідомлену стратегію: К. Гордієнко стилізує оповідь "під Гоголя". Белетрист застосовує гоголівський інтертекст для створення колоритного топосу українського пореволюційного села, а також для увиразнення характеристики персонажів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гоголь Н. Полное собрание сочинений : в 14 т. – Т. 1. [Электронный ресурс] / Н. Гоголь. – М. : Академия наук СССР, 1940. – 556 с. – Режим доступа : <http://rvb.ru/gogol/toc.htm>.
2. Гоголь Н. Полное собрание сочинений : в 14 т. – Т. 2. [Электронный ресурс] / Н. Гоголь. – М. : Академия наук СССР, 1937 – 764 с. – Режим доступа : <http://rvb.ru/gogol/toc.htm>.
3. Гордієнко К. Автомат / К. Гордієнко. – К. : Книгоспілка, Б.р. – 207 с.
4. Гордієнко К. Вечори на хуторі під Красносілкою / К. Гордієнко. – [X.] : Рад. література, 1934. – 28 с.
5. Гордієнко К. Славгород / К. Гордієнко. – Харків : Книгоспілка, 1929. – 247 с.
6. Гордієнко К. Славгород / К. Гордієнко // Гарт. – 1928. – № 2. – С. 11–25.
7. Грабович Г. Гоголь і міф України // Г. Грабович // Сучасність. – 1994. – № 9. – С. 77–96; № 10. – С. 137–151.
8. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми / Т. Гундорова. – К. : Грані-Т, 2013. – 548 с.
9. Киченко А. Гений Гоголя / А. Киченко // Вісник Черкаського університету. Серія "Філол. науки". – Вип. 158. – Черкаси : Черкаський нац. університет, 2009. – С. 6–11.
10. Кушнерьова М. Гоголівський текст в українській літературі другої половини ХХ століття : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / М. О. Кушнерьова. – К., 2017. – 204 с.
11. Ленська С. Українська мала проза 1920-1960-х років: ідейно-тематичні доміанти, жанрові моделі і стильові стратегії : дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.01 / С. В. Ленська. – К., 2015. – 470 с.

12. Манн Ю. Поэтика Гоголя / Ю. Манн. – [2-е изд., доп.] – М. : Художественная литература, 1988. – 414 с.

13. Мацапура В. Прием остранения в произведениях Н. В. Гоголя: специфика использования и способы выражения [Электронный ресурс] / В. Мацапура. – Режим доступа : <http://domgogolya.ru/science/researches/1412>.

14. Моллер-Салли С. “Классическое наследие” в эпоху соцреализма, или Похождения Гоголя в стране большевиков / С. Моллер-Салли // Соцреалистический канон / под общ. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. – СПб., 2000. – С. 511–522.

15. Прохоренко Є. Творчість Миколи Гоголя в українській літературно-критичній і художній свідомості 20–30-х рр. ХХ ст. : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05 / Є. Є. Прохоренко. – Дніпропетровськ, 2014 . – 224 с.

16. Шаповал М. Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми / М. Шаповал. – К. : Автограф, 2009. – 352 с.

17. Шарова Т. Сатиричні твори Костя Гордієнка в його ранній творчості: повість “Автомат” і роман “Славгород” [Електронний ресурс] / Т. Шарова // Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Філологічні науки. – 2016. – № 7. – С. 190–193. – Режим доступа : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Litpro_2016_7_39.

Стаття надійшла до редакції 8 жовтня 2017 року

УДК 82-225.09:[94(47):325.3]

Євтушенко С.О.,
кандидат філологічних наук,
Київський університет імені Бориса Грінченка,
coevtushenko@ukr.net

ПОСТКОЛОНІАЛЬНА ПОЛІТИКА В САТИРИЧНИХ РОМАНАХ МАРИНИ ГРИМИЧ

Анотація

У статті досліджуються способи відтворення української політичної системи в сатиричних романах М. Гримич ("Егоїст", "Барфоломієва ніч"). Зосереджується увага на викритті авторкою недоліків новонароджених політичних інститутів та провладних "еліт". Відзначається, що вибір "національних еліт" в якості об'єкту літературного дослідження обумовлений їх вагомою роллю в керівництві держави. Письменниця констатує брак справжньої еліти в українському суспільстві. Вона також розглядає варіанти (хоча і дещо утопічні) формування справжньої національної еліти.

Ключові слова: постколоніальний, сатира, політика, еліти, суспільство, нація.

Summary

The article explores ways of reproducing the Ukrainian political system in satirical novels of M. Grymych ("Selfish", "Bartholomew Night"). The focus is on revealing the shortcomings of newborn political institutions and pro-government "elites". It is noted that the choice of "national elites" as an object of literary study due to their important role in the leadership of the state. The writer notes the lack of a true elite in Ukrainian society. She is also considering options (albeit somewhat utopian) for the formation of a genuine national elite.

Key words: post-colonial, satire, politics, elite, society, nation.

"Курйозність української ситуації" визначається неминучим зануренням українського інтелектуала в національну проблематику, "котра сторонньому незаангажованому (...) читачеві закономірно видаватиметься "націоналістичною" [11, 15]. Справедливість висловленої думки доводять чисельні збірники есеїв вітчизняних письменників (Ю. Андрухович "Дезорієнтація на місцевості", "Диявол ховається в сирі", О. Забужко, Є. Кононенко "Героїні та герої", Т. Прохасько "Одної і тої самої", С. Процюк "Канатоходці" та багато інших), в яких порушуються гострі / "національні" питання щодо минулого, теперішнього та майбутнього України. Микола Рябчук вважає, що подібний стан речей обумовлений історичними обставинами (звідси "обсесія українців щодо своєї тотожності, мови, культури, самого свого національного існування") та специфікою українського сьогодення ("формально незалежна українська держава радше законсервувала колоніальний статус-кво, аніж відкрила послідовну й усебічну деколонізацію") [11, 15]. Варто відзначити, що зосередженість на "національній" проблематиці є прикметною особливістю

постколоніальних авторів. Яскравий зразок – публіцистична творчість англо-індійського письменника Салмана Рушді. У збірниках есеїв – “The Jaguar Smile: A Nicaraguan Journey” (1987), “Imaginary Homelands: Essays and Criticism, 1981—1991” (1992), “Step Across This Line: Collected Nonfiction 1992—2002” (2002), “The East is Blue” (2004) – аналіз постколоніальних проблем сучасної Індії займає вагомe місце. Приміром може слугувати есей під назвою “Індії п’ятдесят років” (збірник “Step Across This Line: Collected Nonfiction 1992-2002”), в якому автор сконцентрувався на болючих проблемах індійського суспільства – від розгляду причин пануючого в країні настрою розчарування до корупції в правлячій індійській еліті. Вагомою причиною незмінного повернення Салмана Рушді до реалій сучасної Індії пояснюється невтішним станом постколоніальної країни: “Закінчується ще одна історична епоха, епоха, можна сказати, народження постколоніальної Індії. Але, як виявилось, вона аж ніяк не стала золотим століттям свободи” [12].

Вітчизняні автори створюють складний і суперечливий образ постколоніальної України / загадкової “країни У” (О. Забужко). Вони ретранслюють традиційні уявлення про Україну як мальовничу “степову Елладу” (Є. Маланюк) / Грецію, Батьківщину “калини і соловейка”, що має всі потенції бути “незгіршою країною” (О. Забужко). Однак у більшості випадків авторам (Ю. Андрухович, О. Забужко, Т. Прохасько, С. Процюк та інші) доводиться констатувати безрадісний діагноз щодо реалій постколоніального побутування країни. “Злиденність і невідшкребана совковість” (О. Забужко), дріб’язковість (С. Процюк), “закапелок Європи” (О. Забужко), “країна без господаря”, “країна, якої нема” (Т. Прохасько), “обдерта провінція, кінець віку, кінець світу і всього іншого” (Ю. Андрухович), “країна людей не на своєму місці” (М. Гримич), країна, в якій абсурд є правдою (Т. Прохасько) – це далеко неповний перелік болісних метафоричних висловлювань, за допомогою яких письменники окреслюють симптоми хвороби постколоніальної України. Причини подібного становища називають різні. Зокрема, Ярослав Грицак у збірнику есеїв “Куди рухається світ” (2015) визначає три історичні спадщини – “вона була комуністичною, належала до Російської імперії і є частиною східно-християнської цивілізації” [5, 113], що важким тягарем лежать на плечах української держави і не сприяють її модернізації. Незмінно наголошують на вагомості в “українському організмі” / українському менталітеті географічного чинника, що “визначає естетику, емоції, стиль і світовідчуття” [13, .99]. Також виокремлюють складні перипетії “божевільної” / світової історії ХХ століття, що перекидали українців “з держави в державу, наче колоду карт із руки у руки” [7, 27].

Серед вагомих причин нездоланності постколоніальних хвороб називають недосконалість новонароджених політичних інститутів, що

увібрали в себе недоліки попереднього досвіду та посприяли витворенню нових спотворених форм. На сьогодні маємо низку сатиричних творів, в яких сучасна українська політика опиняється в центрі уваги. Можна виділити романи Марини Гримич “Варфоломієва ніч” (2002), “Егоїст” (2003), Марії Матіос “Містер і місіс Ю в країні укрів. Mr.&Ms.U in country UA” (2006), Володимира Даниленка “Газелі бідного Ремзі” (2008). Ці твори об’єднує сатирично-пародійний ракурс відтворення політичної системи / машини, що здатна “роздушити”, “перемолоти своїми жорнами” в разі відмови грати за її правилами, а саме: “залізти по лікоть у лайно і побовтатися там” (Марина Гримич). Політична сатира не є домінуючим жанром у творчості цих письменників. Звернення до невластивого авторському натхненню жанрового різновиду обумовлено негативними реаліями побутування українського політикуму.

Сатира ще з часів Джонатана Свіфта стає чи не єдиною зброєю в боротьбі проти пануючого державного абсурду. Як відомо, в таких творах як “Казка бочки”, “Мандри Гулівера” та інших мішенню гострої критики виступають вади англійської влади XVIII століття. Сучасним авторам дошкульні сатиричні прийоми також допомагають розкривати недоліки провладних “еліт”. Марина Гримич у творах “Егоїст” та “Варфоломієва ніч” недоладність вітчизняної політики виявляє як на найвищому рівні – Банкова, Верховна Рада (“Егоїст”), так і в глибокій провінції (“Варфоломієва ніч”). Марія Матіос надає своєму роману “Містер і місіс Ю в країні укрів. (...)” статус “гомеричної симфонії” і особливо наголошує на тому, що аналогії “із власною чи іншою впізнаваною персоною” обумовлені діями самих політиків – “вони самі щодня просяться під сатиричне перо” [8, 3]. Володимир Даниленко в містифікації “Газелі бідного Ремзі” поєднує гостру сатиру з екзотичною поетикою Сходу, тим самим ефектно підкреслюючи прогнилість української політичної системи.

Вибір українського політикуму / так званих “національних еліт” в якості об’єкту літературного дослідження обумовлений насамперед тією вагомою роллю, яку виконують або імітують виконання еліти в будь-якій країні. Власне від “волі національних еліт” багато в чому залежить напрямок цивілізаційного руху / “хто куди потрапить” (Ярослав Грицак) або депресивна стагнація держави. Показово, що в європейських країнах не розповсюджені такі явища як “негативний імідж політика”, обливання брудом, приниження (поза очі, про всяк випадок), висміювання, паплюження, перетворення політика на монстра (Марина Гримич). Багатовіковий досвід сформував переважно поважливе ставлення до політиків, пов’язане із розумінням вагомості їх діяльності для державного розвитку. Постколоніальні країни не можуть похвалитися подібним спадком, тому процес вироблення національного політикуму виявляється болісним і далеким від європейських стандартів.

Відповідно негативні оцінки роботи політичних еліт переважають серед інтелектуалів. Приміром, Юрій Андрухович у “Дезорієнтації на місцевості” наголошує на тому, що місце вітчизняних політиків – “власних дурнів і товстунів” – не в залі пленарних засідань, а в кращому випадку на карнавальній площі. Це урятувало б країну від багатьох “несосвітених дурниць”, творених в нашій історії, оскільки карнавал – це “видурювання”, “нейтралізація дуроців через їх звеличення”. Звісно, “дурнів і товстунів можна висміювати на площах, а можна обирати в парламент. Справа смаку” [1, 47]. Марія Матіос у “Вирваних сторінках з автобіографії” в розділі “Ніщо не є випадковим” розмірковує про сучасних українських “політиків”, які не володіють навіть крихтою тієї мудрості, якою відрізняється “звичайний їздовий із Розтік”. Пояснити це відсутністю чистої української крові не випадає, оскільки є промовисті приклади подібні до Гаймутдінової Анузії – баби Лізи по-розтоцькому, яка “виховала всіх своїх дітей в українському дусі” і “сама стала не меншою українкою, ніж ті, хто споконвіків жив у горах”. Політичний психопатичний синдром вітчизняних “еліт” (“полковника історії Табачника, і великого “теоретика” від історії Вадима Колесніченка”) письменниця пояснює глибокою “нелюбов’ю до землі, яка їх годує хлібом і дає безкарно красти із своїх засік і надр”, красти “не лише антикваріат матеріальний, але й правдиву Історію” [7, 83].

Брак справжньої еліти є болісно відчутним в українському суспільстві. Відсоток “скороспілих багатіїв” та “галасливих політичних вискочок” в українському політикумі наближається до 99,9. Переважна більшість з них – “колишні сільські хлопці”, половина з яких так і залишається “простими сільськими хлопцями” з химерним поєднанням “сентиментальної співучасті і селянського прагматизму”, інша – “запаніла”, що виправдовує приказку – “бійся не того пана, що з пана, а бійся того пана, що з Івана” (Марина Гримич). Відповідно, один відсоток (у кращому разі) складають “чесні, відкриті політики, законодавці з чистими руками”. В романі Марини Гримич “Егоїст” розглядається альтернативний варіант формування української владної еліти з так званих спадкових аристократів, які “краще помруть, але не плюнуть на свіжовимитий паркет, не візьмуть хабаря, не стануть політичною повією” [2]. Однак подібний сценарій видається утопічним з кількох причин. По-перше, незатребуваність аристократів у білих рукавичках в сучасному українському суспільстві. По-друге, неспроможність аристократів дібратися на верхівку державної піраміди, оскільки їм заважає хороша генеалогія, що “за своєю натурою не має селянської впертості чи нуворишівської хватки” [2]. Насамкінець, міфічність української еліти, яка зазвичай формувалася зі звичайних, але прудкіших і хитріших сільських хлопців.

Українське політичне життя відзначається вкрай персоніфікованим характером. Відсутність “досвіду розбудованих інституцій”, неспроможність “орієнтуватися у перипетіях політичної боротьби”, неосвіченість – ці та інші чинники призводять до формування політичних партій “не за програмами, а за лідерами”, що у свою чергу створює “особливо сприятливий ґрунт для особистих конфліктів” [4, 61]. Вагомим фактором українського політикуму є так звані “штурмани катакомб (Марина Гримич порівнює політичні кулуари із підземними катакомбами, карту яких знають лише королі катакомб), яких ще з часів середньовічної Франції звать сірими кардиналами”. Саме “королі катакомб” володіють ситуацією. Решта – політики і службовці – блукають наосліп тими катакомбами. Вони можуть загинути або вибратися “залежно від волі і бажання королів катакомб”. Невтішна картина політичного катакомбного життя виглядає не настільки песимістично, оскільки “всесильність” сірого кардиналу врівноважується примхливістю і мстивістю політичної долі / фортуни, що “сміється над політиками, які уявляють себе богами” [3, 129].

Відмітною ознакою переважної більшості вітчизняних політичних партій є цинізм та популізм, що найяскравіше виявляється перед виборами у гонитві за електоральними баришами. У цьому “політичні еліти” наслідують “традицію”, започатковану у часи “хрущовського культу кукурудзи, яка начебто наблизить радянську людину до комунізму чи, наприклад, лозунгів у гітлерівських таборах смерті, типу: “Робота веде на волю!”, хоча там будь-яка робота могла вести лише до крематорію” [10, 156]. В романі “Варфоломієва ніч” Марина Гримич аналізує склад найбільших (наприклад, правоцентристських) партій країни. Це не “великий бойовий загін на кшталт того, чим була комуністична партія”, “не об’єднання ідейних однодумців”, “не каста”, “не керівна роль”. Престиж партії пов’язаний із кількісними та вартісними показниками членів партії, тобто наявністю у ній цінних екземплярів з ім’ям або з грошима. Перші – “політики з ім’ям”, “ідеологи партії”, “речники партії”. Вони “прекрасно працюють язиком, роблять їй рекламу, створюють позитивний імідж партії”. Важливою ознакою цих політиків є “тонка вразлива душа”, що близько до серця приймає біди і незгоди народу і готова говорити про це годинами. Другі – “фінансисти партії”. Воно “прекрасно заробляють гроші”, “із задоволенням віддають їх партії”, натомість отримуючи рекламу та лобювання власних інтересів. Їх відрізняє “дещо загрубіла душа”, не здатна прийняти близько до серця біди і злигодні електорату [3, 130].

Прикметною рисою побутування вітчизняних політичних партій є так звані “домові” війни (Ярослав Грицак). Природно, по-українському виглядають битви між колишніми членами (лівими правими – присутньо неважливо) “колись однієї партії, що розкололася”. Ненависть та

прагнення втопити “один одного в лайні” (Марина Гримич) є визначальними факторами такого штибу поєдинків. Призупинити партійні баталії в змозі спільний ворог, а саме: “ми самі”, “наша захланність, брак розсудливості, безсердечність, чванливість і т.д.” [4, 63]. Перемога над таким супротивником виглядає гідною метою і може посприяти перетворенню партій наближеними до європейського рівня.

Вибори – “звичаєве право країн пострадянського простору”. Країна “живе за звичаєм, і тому вибори – це не те, як проголосував виборець, а як підрахувала виборча комісія” [3, 34]. Непрозорість, плутанина в підрахунках та маніпулювання відсотками на виборах різного рівня – це “абсолютно нормальне явище для країн пострадянського простору”, “в нашій ситуації все таке рідне, таке знайоме”, “милий слов’янський безлад”, “симпатична слов’янська неточність” [3, 112]. Власне тому, “молоді, гарні, чарівні, розумні і перспективні” (такі як герой роману “Варфоломієва ніч”) не мають реальних шансів потрапити до вітчизняного політикуму [3, 74].

Марина Гримич у романі “Варфоломієва ніч” класифікує кандидатів у депутати наступним чином:

1) депутат зі стабільним електоратом / “групи вчительок української мови та літератури середнього віку православного віросповідання”; “балотувався по цьому округу втретє”, “нікому не треба було доводити, хто він є”; “встиг добряче набриднути публіці”. У романі це Адам Колосальний – “чорнявий, кучерявий, зі смолянисто-чорними вусами, стріляє очима в зал і запалює слабонервову частину публіки”, “знаменитий борець за права обездолених матерів-одиначок і за введення букви “Г” в українську абетку”.

2) депутат із безликою масою однодумців, партією влади, основний лозунг якої “ми з тобою однієї крові – ти і я”; “немає місця “самоволці”; підкуп, шантаж, переконання, умовляння, фальшування, “ефект “мертвих душ” – неодноразово опрацьовані засоби. У романі це Микола Разін – “сірий і непримітний”, із “совковою зовнішністю і безликою мовою”, що не відзначався “оригінальністю чи бодай елементарною привабливістю”.

3) депутат із комуністичними ідеалами; чесний, порядний, відданий немодним принципам та абсолютно безпорадний у своїй незрадливості. У романі це Федір Смирнов – голова місцевого осередку Комуністичної партії, “любить свою сім’ю і водить свого внук Федю на демонстрації в червоному піонерському галстуку” [3, 45].

Марина Гримич розкриває секрет успіху політиків під час виборчих перегонів. Постійні виступи по радіо, вболівання за зарплату, поява час від часу в телевізорі, пика ловкенька – безпрограшна схема завоювання невибагливої любові народної (“А чого ще треба простому народові?”) [3, 141]. Ефективно спрацьовує “мученицький імідж” кандидата, що обумовлено незмінною любов’ю українців до страждальців. Дієвою

“зброєю” виявляється “мистецтво блефу”. Майстерне володіння цією технікою дозволяє політикам отримати “шалений успіх на виборах”. Перемога у виборах засвідчує, що кандидат у депутати основи блефу засвоїв і навчився застосовувати їх на практиці.

Найприкметніша ознака сучасного українського політика – повна відірваність від народу. Ще на початках своєї кар’єри задля довіри виборців кандидат у народні депутати наважується на “справжній кайф – (...) зустріч з виборцями в живій стихії маленького ізольованого простору, де вам нікуди подітися одне від одного, від запахів одне одного, від звуків одне одного, від присутності одне одного, від розмови свого сусіда, яку він обов’язково хоче вам нав’язати” [3, 35]. Згодом подібні експерименти залишаються в минулому. Натомість набуває чинності риторичне звертання до народних обранців: “Якщо хочете бути з народом, якщо хочете бути його улюбленцями, користуйтеся громадським транспортом! Але що вам до народу? Тож їздіть на своїх “іномарках” [3, 35].

Варто не забувати, що політики – це плоть від плоті народу. Відповідно запитання Георгія Липинського (персонаж роману Марини Гримич “Егоїст”) – “(...) чому так часто в цій країні у боротьбі за місце під сонцем сірятина перемагає талант? Від найнижчих низів до найвищих верхів. Чому українці скоріше голосуватимуть за безбарвну посередність, не даючи ходу яскравому професіоналу?” – залишаються риторичними. Доводиться констатувати невтішне “золоте правило” постколоніальної України – “талант працює, а сірятина керує”. Допоки ця закономірність не буде зруйнована “в цій країні не буде порядку” (Марина Гримич).

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрухович Ю. Дезорієнтація на місцевості / Юрій Андрухович. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2006. – 128 с.
2. Гримич М. Егоїст : [роман] / Марина Гримич. – Л. : Кальварія, 2003. – 225 с.
3. Гримич М. Варфоломієва ніч : [роман] / Марина Гримич. – Львів : Кальварія, 2002. – 160 с.
4. Грицак Я. Життя, смерть та інші неприємності: статті та есеї / Ярослав Грицак. – К. : Грані-Т, 2011. – 248 с. – (Серія «De profundis»).
5. Грицак Я. Куди рухається світ / Ярослав Грицак. – К. : Грані-Т, 2015. – 192 с. – (Серія «De profundis»).
6. Забужко О. Репортаж із 2000-го року : зб. статей / Оксана Забужко. – К. : Факт, 2001. – 96 с.
7. Матіос М. Вирвані сторінки з автобіографії / Марія Матіос. – Львів : Піраміда, 2011. – 368 с.
8. Матіос М. Містер і місіс Ю в країні укрів. Mr.&Ms. U in country UA / Марія Матіос. – Львів : ЛА “ПІРАМІДА”, 2006. – 136 с.
9. Прохасько Т. Одної і тої самої / Тарас Прохасько. – Чернівці : Книги – XXI, Meridia Czernowitz, 2013. – 240 с.
10. Процюк С. Канатоходці / Степан Процюк. – Брустури : Дискурс, 2015. – 232 с.

11. Рябчук М. Постколоніальний синдром. Спостереження / Микола Рябчук. – К. : “К.І.С”, 2011. – 240 с.
12. Рушди С. Шаг за черту [Електронний ресурс] / Салман Рушди // Амфора. – 2010. – Режим доступу : <https://www.e-reading.club/book.php?book=1034553>.
13. Харчук Р. Сучасна українська проза: Постмодерний період : навч. посіб. / Роксана Харчук. – К. : ВЦ “Академія”, 2008. – 248 с.

Стаття надійшла до редакції 30 вересня 2017 року

УДК 821.111(17)"17"Свіфт

Смольницька О. О.,

кандидат філософських наук, старший науковий співробітник,
Науково-дослідний інститут українознавства МОН України (м. Київ)
mytholog7@gmail.com

ВІДТВОРЕННЯ ПРИЙОМІВ ЧОРНОГО ГУМОРУ В УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ: НА ПРИКЛАДІ ВІРША ДЖОНАТАНА СВІФТА “DEATH AND DAPHNE”

Анотація

У статті проаналізовано різні аспекти українського перекладу поезії Джонатана Свіфта “Смерть і Дафна”. Розглядаються питання сатири і чорного гумору. Виявлено паралелі з українською традицією висміювання смерті, а також біографії Свіфта і життя сучасних поету українських державних діячів. Здійснено міфологічне дослідження імпліцитних смислів вірша. Версифікаційний аналіз демонструє специфіку відтворення формальних чинників тексту. Залучено тезаурусний, біографічний, компаративний, ґендерологічний аналіз. Робота має теоретичне і практичне спрямування.

Ключові слова: переклад, поезія, ґендер, міф, чорний гумор, сатира, бароко, класицизм.

Summary

The different aspects of Ukrainian translations of the poem “Death and Daphne” by Jonathan Swift have been analysed. The questions of satire and black humour are underlined. The parallels with the Ukrainian tradition of death jest, as well as the biographies of Swift and the life of contemporary Ukrainian statesmen, are revealed. A mythological research of implicit meanings of the poem is given. The versification analysis demonstrates the specifics of the reproduction of formal text factors. The study has theoretical and practical directions. The thesaurus, biographical, comparative, gender studies analyses are given.

Key words: translation, poetry, gender, myth, black humour, satire, baroque, classicism.

Українська культура розширяє зарубіжні зв'язки, проте для повнішого уявлення про світовий контекст вимагає теоретичного і практичного залучення творів інших літератур. У цьому плані перспективне мистецтво інтерпретації, тобто переклад. Так, під час дослідження бароко і класицизму, а також вивчення біографій українських державних діячів цих діб варто звернути увагу на романський (передусім італійський як близький освіченим українцям за тої пори) і германський контексти. Стосовно германського: несподівано актуальним стає саме англomовний, ірландсько-англійський, представлений сатиричними поезіями Джонатана Свіфта (Jonathan Swift, 1667 – 1745, народився і вмер у Дубліні) – художнього письменника, памфлетиста, релігійного діяча (що наближає діяльність цього автора і його попередника Дж. Мільтона). Проте цей автор досі не оцінений в Україні (і навіть у світі) як своєрідний поет, форма чиїх віршів оригінальна і досконала, а зміст нетривіальний.

У науковому плані цей письменник саме як поет також лише починає відкриватися. Зокрема, у плані сучасних вітчизняних досліджень постає ґендерний аспект віршів Дж. Свіфта ([6, 98]), а також компаративний ([3]). Відповідно, варто розширити тематику і проблематику студій, здійснивши нові поетичні переклади.

В Україні “свіфтiana” відома більше практично, у перекладацькому аспекті (переклад М. Стріхою у 2016 р. вірша “Філіс, або ж Поступування у Любові” – “Phyllis, Or, The Progress of Love”, 1716 [1, 152–153]), причому на перший план виходять знамениті “Мандрі Лемюеля Ґуллівера”, неодноразово перекладені українською мовою – ще з доби Австро-Угорської імперії (1916 р.). Саме з цим твором асоціювалось ім'я Дж. Свіфта: його сатира на британське суспільство виявилася близькою українським поглядам (Марко Вовчок, Леся Українка та ін., які безпосередньо читали саме цей твір). У наступних поколіннях творчої інтелігенції – така сама асоціація з Дж. Свіфтом. Але цікаво порівняти оригінал і українську інтерпретацію, застосувавши контекстуальний методи, а також навівши український аспект. Це завдання мотивується і складністю перекладу віршів саме Дж. Свіфта через полісемію та вимоги еквіритмічності й еквілінеарності. Певно, з огляду на малу відомість цього автора як поета і вимоги перекладів українською його віршів варто проаналізувати показову поезію “Death and Daphne, to an Agreeable Young Lady, but Extremely Lean” (1730).

Мета – дослідити проблеми і варіативність українського перекладу під час відтворення маскулінного і фемінінного персонажів у наведеному вірші згаданого автора. Відповідно мета передбачає такі **завдання**: 1) здійснити біографічний аналіз, порівнявши особливості життя Свіфта з аналогіями в українській культурі; 2) дослідити особливості оригіналу вірша “Смерть і Дафна” та можливостей його поетичного перекладу українською мовою, зосередивши увагу на сатиричних і гумористичних прийомах. Матеріалом аналізу слугують оригінал вірша і здійснений поетичний переклад (див. додаток).

Для об'єктивного аналізу треба з'ясувати погляди самого автора. У попередній статті вже наголошувалося, що Дж. Свіфт не був антифеміністом, наполягав на жіночій освіті та – особливо як на свій час – дотримувався дуже прогресивних поглядів у питаннях статі. Також у згаданій статті розглянуто неодноразово описуваний ним у поезіях ідеальний образ Стелли як добродісної дівчини [4]. Відтак, цікаво зіставити цей образ із негативними або просто нестандартними фемінінними персонажами Свіфта. Таке дослідження вже здійснювалося (на прикладі поезії про Філіс [6, 98] – вірша, присвяченого Еросу). Натомість питання Танатосу у поезії Свіфта має досліджуватись у парі з еротичним.

Варто наголосити на формальних особливостях оригіналу, і тут простежується історичний контекст, взаємозв'язок з творами інших авторів. Так, характеризуючи поему попередника Дж. Свіфта Семюела Батлера (Samuel Butler, 1612 – 1680) “Гудібрас” (“Hudibras”, 60-ті рр. XVII ст.), С. Трош (Сластьон) наводить факт, що цей твір написано “гудібрастичним (hudibrastic) типом вірша, винахідником якої є сам поет. Для поеми він вигадав іроікомічну систему віршування: римована схема типова для олександрійського вірша (aa, bb, cc, dd, і т. д), проте для гумористичності Батлер додає частотну (кожну четверту) жіночу риму” [5, 281]. Як пояснює дослідниця: “Гудібрастичний тип римування згодом стане традиційним для сатири. Так, майже всі поетичні твори Джонатана Свіфта написані гудібрастиком” [5, 281]. У випадку гудібрастика мова йде про тяглість поетичної традиції, причому не лише формальну, але й змістовну. Спостерігається закономірність: говорити високим стилем про низьке (бурлеск доби класицизму), і, навпаки, низьким – про високе, причому високий стиль у процесі оповіді несподівано знижується, або ж текст являє собою цікаву “зигзагоподібність”. (Тут цікаво згадати метафізика Дж. Донна, який міг метафорично, високими словами, описувати низьке – наприклад, вірш “Блоха”, “The Flea”, українською перекладений і досліджений мною). І С. Батлер, і Дж. Свіфт – класицисти, але вони не остаточно розірвали свої зв'язки з бароковою традицією, уже іронічно опрацьовуючи її здобутки, “загальні місця” (скажімо, античні алегорії), надаючи героям ерудиції, звертаючись до культури тілесного низу, тощо. Це не антибароко, але скоріше його переосмислення.

Дафна у Свіфта (однойменний вірш “Daphne”) – вочевидь, умовне ім'я “романтичної” героїні, в англomовному світі воно вживається і сьогодні. Але автор іменує героїню “зверхньою німфою” (*haughty nymph* [1, 497]) і в аналізованій поезії, причому слово “німфа” можна розуміти і як міфічного персонажа (яка відторгнула кохання чи божества – Аполлона, – чи смертного, натомість обравши царство Плутона), і як порівняння, присвячене конкретній земній дівчині. Міфічна Дафна, тікаючи від Аполлона, перетворилася на лавр, але на Свіфтову Дафну чекає не метепсихоз, а буквальна мандрівка до Плутона, тобто смерть, остаточна для землі (“цього світу”).

Формальний аспект поезій аналізованого автора вимагає ретельного ставлення під час перекладу. Проблема полягає уже у самій назві, оскільки перші три слова, *Death and Daphne*, алітераційні (алітерація – улюблений прийом германської поезії, зокрема англomовної), і містять три літери *d* (та, відповідно, цей самий звук). Алітерації наявні взагалі у вірші – наприклад: “*The phantom having humbly kissed / His grisly monarch's sooty fist*” [1, 495]. У назві та у самому тексті акцент автором робиться спочатку на персонажі Смерті, і описано саме цього героя,

причому детально (на відміну від Дафни, про яку просто сказано, що вона худа). Існують дві редакції перекладу вірша “Смерть і Дафна”: перший зберігає не наскрізну відповідність рим оригіналу (односкладові рими подекуди перемежуються з кількаскладовими), а другий переважно побудований на чоловічих римах як данині українській традиції. (Авторка статті висловлює подяку М. Стрісі за цінні поради).

Відтворення чорного гумору у перекладі базується на багатьох чинниках, один з яких – сюжетний. Сам вірш містить чіткий сюжет (фактично це оповідь, *story*), текст легко переказати, а характеристики героїв поєднані у ньому з описовістю дії. Звертання до Смерті як нареченого Дафни має коріння у звичаях різних народів: якщо вмирала молода неодружена людина, то її ховали у весільному вбранні, таким чином здійснюючи символічний шлюб зі смертю. Проте, за текстом, Дафна не вмирає – отже, вірш можна класифікувати як попередження.

Тезаурусний аналіз виявляє складність для українського поетичного перекладу, оскільки Дж. Свіфт у багатьох текстах свідомо вживає полісемантичні лексеми, в оригіналах наявна певна гра слів, що створювала відповідні асоціації у тодішніх реципієнтів. Варто вказати у цьому лексиконі найбільш багатозначні слова. *Agreeable* – “приємна”, “мила”; “яка охоче погоджується”, “зговірлива”, “згодна”. У перекладі назви застосовано кілька варіантів відтворення цього прикметника. Прикметник *lean* означає “бідна”, “убога”, також “надзвичайно худа (як тріска)”, “пісна”. Дафна худа (можливо, потерпає від модної дієти, що перейшла в анорексію: демонструвати апетит вважалось непристойним для шляхетної дівчини) – відповідно, за Свіфтом, під пару їй Смерть як скелет (дух, мара, поява, привид – *phantom* [1, 495], *spectre* [1, 498]). Цей вірш описує вмирання Дафни, причому містить міфологічну і реалістичну (сучасну автору) площину. Міфологічна: *Pluto, Proserpine, Adonis in his bloom*, Єлисейські поля – точніше, “тіні Елізіуму”, ***Elysian shades***, “береги Стікса” – *the banks of Styx*; або “згаслий світильник Купідона” – *extinguish'd Cupid's lamp* [1, 495–498]. Поет розмежує царство смерті і верх, вищий світ (тобто земний) – *this upper world* [1, 495]. Реальний світ – “цей”, потойбічний – “той”. Реалістична площина: конкретна дівчина, змальована автором під іменем Дафни; локус – Ворік-лейн (*Warwick-lane* [1, 496]), предмети побуту англійки, тощо. *Warwick-lane* – як сказано у примітці, “the College of Physicians” [1, 496]. Це і місце біля Собору святого Павла (*St Paul's Cathedral*), отже, локус, упізнаваний і самому Дж. Свіфту, і його читачам. На Ворік-лейн до 1876 р. був заїжджий двір *The Oxford Arms*.

У ґендерному аспекті тут є маскулінні (Плутон) і фемінінні (Дафна та інші героїні) персонажі. Володар царства мертвих, монарх, якому *Death* на аудієнції підносить *bill* [1, 495] (це і “перелік”, і “білль”, тобто відсилка до англійського парламенту), вирішує, що Смерть має взяти шлюб: отже,

це чоловік, який забере Дафну. Мотивація: Плутон не терпітиме при дворі старих парубків (кавалерів, одинаків): *“Vow’d he no longer support / Old bachelors about his court”* [1, 495]. Далі іронічні порівняння із щастям жіночих літературних образів (Хлоя, Флорімель) переконують у чоловічій сутності Смерті. Флорімель (Florimel [1, 497]) – алюзія: ця героїня згадується у незавершеній епічній поемі Е. Спенсера *“Faerie Queene”* (1590), де чесотна дівчина Флорімель (book III, canto V) має риси Прекрасної Дами, тобто куртуазне забарвлення. Вона кохала Марінеля (Marinel), але Протей ув’язнив її у донжон (=Дама у вежі, Дама у даліні). Треба зазначити, що донжон (дерев’яна чи кам’яна вежа) мав кілька ярусів, і помешкання феодала зазвичай було на третьому поверсі. Усередині такого житла було дуже холодно і похмуро [2, 31], тому, знаючи ці деталі (а Свіфтові читачі були обізнані), можна зрозуміти натяк на холодне і темне потойбічне царство. Чорний гумор підсилюється, бо в оригіналі сказано про самогубство героїні: *“If Florimel had found her love, / For whom she hang’d herself above?”* [1, 497]. Отже, тема нещасливого кохання тут розв’язується відповідно до релігійно-міфологічної традиції: душі знаходять свої пари у потойбіччі. Розглядаючи далі міфологічні образи: у Плутона є пара – Прозерпіна, натомість Смерть – без пари. Використовуючи дуже поширені античні алегорії (Плутон, Прозерпіна, тощо), автор удається до поєднання високого і зниженого. Його Танатос виглядає іронічно, причому навіть сатирично, із застосуванням сучасних реалій (приблизно як *“Енеїда”* І. Котляревського). Наприклад, при описі Мегери (Megaera) – однієї з Еріній, фурій, Евменід – як слуги Плутона, – поет застосовує виразну іронію: *“From her own head Megaera takes / A periwig of twisted snakes: / Which in the nicest fashion curl’d, / (Like toupees of this upper world”* [1, 495]. *Periwig* – у XVIII ст. пудрена закручена перука, а *toupee* – невеличка перука, тупей або ж фальшивий локон (останній може бути і у жінок). Цей портрет живими зміями на голові та гадюкою (*adder*) нагадує Медузу Горгону, яка поглядом перетворювала смертних на камінь. Мегера вбрана у *sable*, тобто соболине хутро, соболине манто або пелерину. Але у ширшому розумінні це “чорний колір”, у множині слово перекладається як “жалоба”, “жалобне вбрання”. Також чорний колір відтіняє білизну шкіри (аристократа; у даному випадку – мерця), а то й білизну кісток, черепа. Атрибути Смерті у вірші – сова, крук і кажан (*“The owl, the raven, and the bat”* [1, 496]), емблематичні лиховісники, що взагалі віддзеркалено у мистецтві та віруваннях. Таким чином, з вірша вже лексично зрозуміло, що Мегера несе смерть. Ерос і Танатос помітні у багатозначному дієслові ***miscarry*** (пов’язаному з *Death*): “мати викидень”, “зазнавати провалу” (синонімом може бути *to fail*), “викидати”, а також “не доходить за адресою”. Тобто народження не відбувається, посланець (дитя) не приходить до світу, “не доходить за адресою”. У даному разі народженого забирають назад. Отже, смерть

неплідна. Згадуються Генрі Воттон, Дж. Мільтон та ін., що вживали слово *womb*, “матка”, на позначення як органу народжування, так і смерті, темряви, Хаосу. Так само печера означає і народження, і смерть. Можна провести паралелі з матір’ю-землею, яка народжує, але й забирає до себе. Отже, відповідний асоціативний ряд: смерть=матка=земля=Тартар.

Цікаво те, що Дафна зустрічає нареченого, розкладаючи карти, і бачить гостя спочатку у кишеньковому дзеркальці (*pocket-glass*). Фактично вона сама наворожила його прихід. Карти означають зв'язок з нечистою силою, подобу обранця приймає чорт (у дзеркалі). Саме дзеркало – зв'язок між світами (можна згадати святочні ворожіння, або анонімний німецький вірш “Жінка і смерть”, “*Das Weib und der Tod*”). Еротичний момент підсилено розвитком античної асоціації, застосованої і у вірші “Філіс”: як і там, неідеальний кавалер названий ідилічно-пародійно – *swain* (сільський вівчарик або наївний хлопець). Імплицитно “*Death and Daphne*” сюжетом – це і “танець смерті”. У “Смерті...” цікава експліцитна пара Дафніс і Хлоя, що з'являється у пародії на етикетне приймання Дафною гостя і світську бесіду: “*Was of her beauty grown so vain, / She doubted not to win the swain <...> / She ask'd about her friends below; / This meagre fop, that batter'd beau; / Whether some late departed toasts / Had got gallants among the ghosts? / If Chloe were a sharper still / As great as ever at quadrille!*” [1, 497]. Також можна згадати і Адоніса: “*She, as he came in the room, / Thought him Adonis in his bloom*” [1, 497]. “Адоніс у розквіті” – важливий образ, оскільки відсилає до міфу про кохання Афродіти (Венери) і Адоніса. Прекрасний герой загинув, і богиня оплакувала його; на честь вічної юності виросла квітка адоніс – звідси подвійне прочитання іменника *bloom*, як і українського “цвіт” або “розквіт”. Поет продовжує міф: Смерть(=Адоніс) являється коханій з Тартару. Свіфтову іронію підсилено тим, що флірт – у царстві тіней, серед примар; умерлі живуть там так само, як англійці на землі (наприклад, Прозерпіна і Плутон щотижня грають у м'яча: аналогічно – відповідно до своїх, питомих реалій – рай уявляється в українському та ін. фольклорі). Лексично цікаво те, що багато слів, пов'язаних з любовним етикетом, походять з французької мови: *beau* сьогодні має англійським відповідником *boyfriend*; *gallant* перекладається як “(галантний) кавалер або залицяльник”, “світський чоловік”, “коханець”, “ґаллант”; *coquettes* – “кокетка”, “кокетливий(-а)”, тощо. У ґендерному аспекті цікаве відсилання до шлюбу: поет наголошує на тому, що жінка має підкоритися чоловіку. (Слід згадати, що сам Свіфт як священник вінчав пари). Те, що “налякана (нажахана) примара” (*the frightened spectre* [1, 498]) лякається вінчання (хреста? а може, самого шлюбу, бажаючи лишитися “кавалером”?) і відлітає, лишаючи Дафну, – несподівана гумористична кінцівка. Ідеєю може бути: життя перемагає смерть. Танатологічний персонаж боїться сексуальних стосунків, які посліднують

за вінчанням (шлюбна ніч=Купідон гасить смолоскип), бо Ерос означає життя. “Бризки”, “бульбашки” (*the suds*) – певно, натяк на сльози героїні, яка не з’єдналася з коханим, але цей момент подано знижено, з висміюванням.

Здійснений аналіз виявляє важливість відтворення в українському перекладі взаємозв’язку Еросу і Танатосу в окресленому вірші Дж. Свіфта: Смерть як маскулінний персонаж (*he*) постає як наречений Дафни, що одразу закохується у гостя – тобто відчуває потяг до Танатосу. Автор висміює цей потяг, імпліцитно переконуючи реципієнта у важливості інстинкту жити. Текст містить бінарні опозиції: верх/низ, смерть/життя, маскулінний/фемінінний. Численні алюзії й пародії на куртуазну традицію, а також високу поезію елизаветинської доби підкреслюють значення розуміння перекладачем кількарівневих смислів, закодованих у цих текстах, і виразніше змалювання прийомів чорного гумору у поета, несподівано подібні до українських (висміювання смерті – як у фольклорі, творах І. Котляревського, О. Сомова, М. Гоголя та ін.). Історичний дискурс показує, що традиція української сміхової культури як глибоко вкорінена у фольклорі, реалізована на нових рівнях у пізні епохи, може доповнитися компаративним аналізом із сатиричною та гумористичною спадщиною Дж. Свіфта.

Додаток. Джонатан Свіфт, “Смерть і Дафна, одній зговірливій юній леді, чарівній і приємній, але до краю худорлявій” (*“Death and Daphne, to an Agreeable Young Lady, but Extremely Lean”*, квітень 1730, поетичний переклад Ольги Смольницької, 2017). Урочого й хмурного дня / Смерть до Плутона приганя; / Смиренно тільці цілує так / Його загрозливий кулак, / Монарху біллі подає, / Де мор, лічці й пігулки є. / Його величність, сам Плутон, / Оглянув погребу брульйон, / І розлютивсь: там стільки згуб, / Тож має стати Смерть узяти шлюб; / Не терпить цар одинаків, / Старих придворних парубків; / Бо у Монаршім царстві слід / Примножити Смертельний рід; / Мертвотних дів і юнаків, / З талантом роду від батьків, / Колоній рій, немов шаблон, / І кожний з них – домініон. / Кокеток покликавали двір, / Для флірту щоб дали убір; / Шиньйон дає Меґера свій – / Перуку зі сплетіння змій: / Закруток новомодний цей / (Так носять нагорі тупей). / Чудовий квіт сірчаних свіч / З його спадає гарно пліч; / І соболь стелеться з плеча, / Гадюка мантию вінча: / Кажан, і крук, перо дрімлюг / Його вінчають капелюх: / А плащ, якого дав лихвар, – / Це від Плутона пишний дар. / Та голий лик глядється так, / Немов обдзьобаний кістяк, / Мов у судді кулак міцний / Трима пергаментний сувій. / Скелета шкіра і хребти; / Не може Філіс там лягти. / Тютюн в ебеновім ларці, / Там гниль, і віспа, і хребці. / І фати гоїти гострець / Йому дали траву-борець; / Навчили богохульства так: / “Хай кості й рани трафить шляк!” / І з почтом він руша своїм / На Ворік-лейн, де знаний дім: / А скромних друзів факультет / Його віта авторитет: / Глава, убраний шарлат, / Веде їх підкорити град. / Та

Смерть бажа забрати дух; / Думки випереджають рух. / До його слуху доліта / Чудесна слава Дафни та, / Мов колонелева хода, / А Дафна карти розклада; / Їй, до світлиці як зайшов – / Здалось: Адоніс то, любов. / В любові серце аж стриба – / Чи був такий іще хіба? / Ледь-ледь обтягнуті кістки / Лиш в себе бачила такі. / Його любенькі зір і твар / Їй одкрива люстерця шар; / В його бо закохалась лик: / Її це копія, двійник. / Вона очима заграва, / Вітальні перші шле слова; / Принади незрівнянні ці, / І залицяльник – у сильці; / Авжеж, візьме його у бран, / Розважений цей буде пан. / Цікавий кожний їй камрат, / І як ся має вбогий фат; / Пита: чи тости пізніх чар / Ще тішать юнаків-примар? / Чи Хлоя вправна й танцівна, / Коли веде кадрили вона? / (Бо леді – шулер не на жарт: / Плутона книги – мова карт). / Чи Флорімелі серденя / Знайшлося від убивства дня? / Чи Прозерпіна у м'яча / З Плутоном ігри визнача? / Їй тіні Єлісейських піль – / Неначе маскарадний хміль; / Чи досить милий діл, де Стікс – / Шістьма щоб запрягати віз? / Гордині жар, як диво з див, / Жіноче серце запалив: / О зверхня німфо: твій Талан – / Сам Смерть – твій чоловік і пан; / І блякла тінь – його рука – / Твою правицю вже торка, / Твої персти – лід чи свинець, / Холодна, йтимеш під вінець; / А серце в Смерті – мокрий гас, / І смолоскип Амура згас; / Дух щез ляжливо в небутті, / Покинув леді у сльоті.

ЛІТЕРАТУРА

1. Британські поети XVI–XVIII століть : вірші / Максим Стріха. Переклад українською // Київ : Літературно-художній і громадсько-політичний журнал письменників України. – 2016. – № 11/12. – С. 152–153.
2. Поло де Болье М.-А. Средневековая Франция / Мари-Анн Поло де Болье. – М. : Вече, 2014. – 384 с. : ил. – (Гиды цивилизаций).
3. Смольницька О. О. Категорія сакрального/профанного у вибраній ліриці Віри Вовк на тему античності та Відродження: компаративний аналіз / О. О. Смольницька // Кременецькі компаративні студії. – 2017. – Вип. VII. [У друці].
4. Смольницька О. О. Специфіка творчо-комунікативного самовиявлення у вибраних віршах Кетрін Філіпс (1631/32 – 1664) – англійської поетеси доби Реставрації: перекладознавчий аспект / О. О. Смольницька // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: “Філологія”. Збірник наукових праць. – Вип. 25, т. 2. – Одеса, 2016. – С. 193–197.
5. Трош С. Е. Гендерна картина світу в англійській поезії періоду Реставрації (на матеріалі творчості С. Батлера) / С. Е. Трош // Наукові записки Національного університету “Острозька академія”. – Серія “Філологічна”. – 2016. – Вип. 61. – С. 281.
6. Трош С. Еволюція гендерного дискурсу в британській поезії кінця XVII – початку XVIII ст. / Сабріє Трош // Іноземна філологія. – 2016. – Вип. 129. – С. 98.

Джерело ілюстративного матеріалу:

1. Swift J. Death and Daphne, to an Agreeable Young Lady, but Extremely Lean / Jonathan Swift // The Works of Jonathan Swift, D.D.: Miscellaneous poems. Dean of St Patrick's, Dublin; Containing additional letters, tracts, and poems, not hitherto published with notes, and a life of the author, by Walter Scott, Esq. –Vol. XIV. – Edinburgh : Printed for Archibald Constable and CO. Edinburgh ; White, Cochrane, and Co. And Gale, Curtis, and Fenner, London ; and John Cumming, Dublin, 1814. – P. 495–498.

© Переклад Ольги Смольницької. 2017

Стаття надійшла до редакції 25 липня 2017 року

УДК 821.111.09-7-93:159.937-053.5 (045)

Панько О. І.,
старший викладач,
Ужгородський національний університет,
o_panko@yahoo.com

**ГУМОР ТА ГРОТЕСК У ЛІТЕРАТУРІ ДЛЯ ДІТЕЙ ЯК СКЛАДОВІ ОПИСУ
РЕЦЕПЦІЇ ЧИТАЧА-ДИТИНИ
(на матеріалі казок Р. Дала “Сім'я Дурків”
та “Чудодійні ліки Джорджа”)**

Анотація

У статті йдеться про особливості функціонування гумору та гротеску у творах для дітей. На прикладі двох творів Р. Дала продемонстровано сприйняття імпліцитного читача-дитини, частково подано аналіз тих складових, котрі формують його поетику сприйняття. Наголошено на специфіці змалювання середовища та героїв Р. Далом з урахуванням особливостей світосприйняття дитини.

Ключові слова: гумор, гротеск, імпліцитний читач-дитина, поетика сприйняття

Summary

The article interprets the function of humour and grotesque in children's literature. The implicit child-reader reception is developed and two works by R. Dahl are taken into account. The analysis of the poetics of reception components are also given. It is stressed upon Dahl's specific description of the background and the characters; the world view and world reception of the children are also taken into account.

Ключові слова: humour, grotesque, implicit child-reader, poetics of reception.

Постановка проблеми. Природу дитячого сприйняття визначає комплекс складових, у якому провідна роль належить поняттям гумору та гротеску. Сміх, який викликають тексти, сприяє усвідомленню сюжету, розумінню особливостей композиції і, на думку багатьох дослідників, приборкує відчуття недосконалості через відсутність цілісного розуміння прочитаного. Тому вважаємо актуальним дослідити функціонування гумору та гротеску у літературі для дітей, що дозволить продемонструвати прогнозовану рецепцію читача-дитини та пояснити емотивну природу тексту.

У працях зарубіжних учених, зокрема Х. Босмаян, Д. Віннікотт, К. Горні, М. Клайн, Ж. Лакан, А. Фрейд, А. Маслоу знаходимо докази дієвості гумористичного та вказівки на його тісний зв'язок із психічними особливостями читача-дитини. У цих дослідженнях наголошується, що гумор у текстах розвиває уяву, фантазію, сприяє розвитку критичного мислення. Українські науковці – Т. Качак, В. Кизилова, Н. Копистянська, Н. Марченко, Л. Овдійчук, Б. Салюк, Л. Скуратовська та ін. – аналізуючи у своїх працях поетику текстів для дітей, акцентують на понятті гумору, виокремлюючи комічність образів (Б. Салюк) та ситуацій (В. Кизилова, Л. Овдійчук), розглядають категорію гумористичного, пропонуючи

характеристику жанрів (Н. Копистянська, В. Кизилова), наголошують на важливості смішного у текстах як стимулювання до прочитання (Т. Качак) тощо. Відтак простежуємо суголосність думок науковців щодо значущості гумору в текстах для дітей, що не лише свідчить про популярність таких творів, а і вказує на їх впливовість, яка призводить до становлення читацької позиції, формує особистість.

Окреслена проблема визначає **мету** нашого дослідження: простежити функціонування гумору та гротеску у текстах для дітей як складових поетики сприйняття читача-дитини. **Об'єктом** для нашої розвідки ми обрали дві казки Р. Дала – “Сім'я Дурків” (1980) та “Чудодійні ліки Джорджа” (1981), які, на нашу думку, демонструють враховані автором особливості світосприйняття читача-дитини. Відповідно до обраних мети та об'єкту дослідження, ми поставили перед собою наступні **завдання**:

- визначити основні гумористичні та гротескні елементи у згаданих творах: “Сім'я Дурків” та “Чудодійні ліки Джорджа”;
- спрогнозувати трактування гумору та гротеску імпліцитним читачем-дитиною;
- охарактеризувати відмінність рецепції читача-дитини від дорослого читача.

Поняття гумору в англійській літературі для дітей має давню історію, тож, на нашу думку, варто розпочати з короткого огляду його генези. У цьому аспекті особливої уваги заслуговує праця Л. Скуратовської “Основні жанри дитячої літератури в історико-літературному процесі Англії XIX – поч. XX ст.”, де простежено модифікації комічного в англійській поезії 2-ої половини XIX ст. Дослідниця акцентує на явищі “абсурдного гумору нонсенсу” [2, 311] й відзначає, що *“нонсенс ... народився у сфері дитячої літератури і не тільки тому, що його класиками рухала відразу до дидактики та моралізації (Дартон), але і тому, що в дитині вони знайшли свідомість, яка не зіпсована конвенціональністю, і тому, спілкуються (автори) з ним як з другом, і як з читачем”* [2, 315]. Згідно з Л. Скуратовською, нонсенс є своєрідною логічною грою, у яку втягнуті діти-читачі. Неочікуваність ситуацій, персонажів, їхніх вчинків та рішень приваблює дітей емоційно, підсвідомо; вони здатні просто “чути” текст, тобто не аналізувати, а відчувати та трактувати його на рівні сприйняття гри.

На основі нонсенсу англійські письменники розвинули власний гумор, що став специфічною ознакою літератури Англії загалом. На наш погляд, Р. Дал є одним з яскравих послідовників традиції англійського гумору; також, критики (Х. Босмаян, П. Гант, З. Шевіт та ін.) вважають його майстром чорного гумору. Цікаво, що твори Р. Дала надзвичайно популярні серед дитячої аудиторії, проте не завжди отримують схвальну оцінку від дорослих, сформованих читачів. Так, Д. Різ [9] стверджує, що жарти у

творах письменника для дітей є доволі “непристойними”, а Х. Босмаян [4] зауважує, що демонстрація “насильства” у його казках не розрахована на читача-дитину. Однак реакція дітей доводить зворотне, а кількість листів до Р. Дала (зараз вже до музею), кількість перевидань його книг, переклад багатьма мовами (зокрема, в Україні перекладено 5 творів для дітей і одна книга для дорослих) свідчать про широке визнання його творчості, сприйняття і схвалення від дитячої аудиторії. На наш погляд, це також доводить, що казки Р. Дала слугують вдалим матеріалом для вивчення природи функціонування гумору у творах для дітей, що також дає змогу пояснити особливості сприйняття читача-дитини.

Однією з характерних ознак творчості Р. Дала є те, що комічними у його творах найчастіше виступають дорослі персонажі. Вони постають “недосконалыми”, обмеженими, смішними. Крім того, у дійсності дорослі (батьки, вчителі, сусіди тощо) часто критикують дітей, не беручи до уваги їхню незрілість. Автор усвідомлює, що читач-дитина нездатний сприйняти цей хаотичний світ так, як від неї вимагають дорослі. Відштовхуючись від такого стану речей, Р. Дал обирає “дієві” теми, які допоможуть читачу подолати страх чи невпевненість через каламбурне представлення дійсності, де якраз дітям не властиво помилятися. Змальовані “вади” персонажів демонструють не тільки те, що дорослі не такі вже й ідеальні, а й те, що вчинки дітей є загальноприйнятними і допустимими. Сміх, який викликають твори Р. Дала, виступає захисною реакцією організму, заспокоює читача через особливе представлення світу. Саме на фоні такого змалювання (через гротескне та гумористичне зображення подій та дорослих) читач-дитина вчиться аналізувати, формує критичне мислення, стає впевненішим щодо сприйняття світу, позбавляється відчуття дискомфорту через власну недосвідченість. Можливо, завдяки такій специфіці зображення Р. Дал часто називав свої твори інструкцією боротьби проти дорослих і стверджував, що в цій боротьбі він завжди на стороні дітей.

Слушною в цьому контексті є думка дослідниці “дитячого гумору” М. Вольфенштайн, яка відзначає: *“Діти шукають можливості посміятися з великого, потужного, владного, з того, що є привілеєм дорослих, яким вони заздять ... діти шукають полегшення через висміювання. Вони хапаються за нагоду показати, що дорослі не такі вже й досконалі”* [10, 45]. Науковець наголошує, що потреба в такому представленні дорослих та їх висміюванні пов'язана насамперед із нерівністю сил, вимогою дитини посміятися над тими, хто повчає. Очевидно, що Р. Дал враховував цю потребу. Тому, на наш погляд, подібне зображення в його текстах релевантне уподобанням читача-дитини, завдяки чому здатне формувати читацьку думку.

Дорослі, яких висміює Р. Дал у казках “Сім'я Дурків” (“*The Twits*”, 1980) та “Чудодійні ліки Джорджа” (“*George`s Marvelous Medicine*”,

1981), мають бридку зовнішність, становлять для дітей загрозу, яку потрібно попередити та знищити. Гротескне зображення героїв завдяки своїм виразності, контрастності та деталізованості сприяє усвідомленню текстів читачами-дітьми. До того ж, вчинки та ситуації, куди потрапляють герої, є фоновим доповненням для осмислення образу, розвивають читацьку уяву та фантазію.

У казці “Сім'я Дурків” розповідається про дивне подружжя, в якому як чоловік, так і дружина вирізняється бридкою зовнішністю. Р. Дал звертає увагу на деталі, чим утримує увагу читача, полонить його уяву. До прикладу, пан Дурко носив бороду і вуса, у яких завжди застрягали часточки їжі: *“Якщо придивитись (тримайте свої носики, пані та панове)<...>, то ви зможете побачити більші часточки їжі, які не зумів витерти пан Дурко, часточки, які вже там мабуть знаходяться місяцями, як, до прикладу, шматок пліснявого зеленого сиру чи старі пластівці або навіть хвостик законсервованої сардини”* [6, 5]. Така промовиста портретна характеристика спонукає читача формувати власне ставлення до героя.

Цікаво, що в тексті завуальовано поняття “ванної” теми. Науковець Пол Макгі [8] пояснював, що діти прагнуть читати про вмивання, туалет; їх цікавлять теми табу, які не є характерними для дитячих творів. Його твердження пов'язані як із дитячим ставленням до поняття чистоти та охайності, на чому акцентують дорослі, так і з поняттям пустощів. Справді, у розвагах Дурків простежуємо одночасне розкриття і дитячих “стандартів” чистоти, і витівок. Гротескним змалюванням поведінки Дурків, їхньої “охайності”, автор висміяв дорослих, а не дітей. Такий підхід втамовує дитячу ворожість щодо дорослої критики, заспокоює, скеровує до формування певних висновків, збуджує уяву читача, вчить мислити.

Не менш промовистим є змалювання пані Дурко: *“У неї було досить симпатичне личко, коли вона була молодою. Потворною вона стала з роками... Якщо у людини бридкі думки, це відображається у неї на обличчі..., але якщо в тебе добрі думки, вони сяятимуть на твоєму обличчі, наче промінчики сонця, і ти виглядатимеш чудово”* [6, 6–7]. Як бачимо, Р. Дал умів писати так, щоб читач виразно міг собі уявити образ, що ненав'язливо спонукає реципієнта замислитися над природою людини. Такі виразні деталі не лише привертають увагу, а й впливають на формування читацького світогляду.

Однак Д. Різ [9] вважає, що подібні змалювання можуть бути сприйняті дітьми буквально, і тому вони прийматимуть за істину такі твердження Р. Дала, як *“бородаті люди – брудні, і вони намагаються сховати свою зовнішність”* [9, 146], або *“всі бридкі люди – злі”* [9, 147]. Критик переконаний, що таким зображенням Р. Дал “змушує” дітей повірити у це і сприймати оточення відповідно.

На нашу думку, відгук Д. Різа репрезентує сприйняття дорослого реципієнта – правильне, проте індивідуальне. Реципієнт-дитина трактує текст як гру, приймає її правила, але вже здатен зрозуміти, що гра – це розвага (відповідно, як і книжка), тож йому вже властиво аналізувати, відрізнити дійсність від вигадки.

У “Сім’ї Дурків” промовисто зображено не лише зовнішність, а і вчинки дорослих. Стосунки подружжя часом нагадують дитячі суперечки, де кожен прагне вийти переможцем. Ці люди – новатори абсурдних учинків. Яюсь пані Дурко вкинула своє скляне око у кухоль пива чоловіку, і він мало його не проковтнув. Іншим разом вона почастивала його живими черв’яками, яких полила соусом для спагеті. Ці та інші витівки Дурків видаються читачу-дитині кумедними. Їхнязавзятість у глузуванні одне з одного розважає читача, бо відповідає дитячому намагання наполягти на своєму, здобути перемогу в грі.

На нашу думку, подібні елементи в тексті реципієнт-дитина сприймає як розвагу, проте він здатен не тільки насолоджуватися прочитанням, але усвідомити себе дорослішим через розуміння абсурдності поведінки героїв. Це, в свою чергу, дає змогу прогнозувати, що дитина зробить певні висновки і не повторюватиме подібного у власному житті.

Доволі символічним є й середовище проживання Дурків. Вони жили у будинку без вікон. З цього приводу автор коментує: *“Пан Дурко ніколи не припускав, що вікна існують не тільки для того, щоб через них зазирати всередину, але і для того, щоб виглядати”* [6, 37]. До того ж, вони жили на пустирі, а в їхньому саду росли тільки кропива, будяки та Велике Мертве Дерево. Це було дерево смерті, бо на нього Дурко ловив птахів, з яких потім робив пташиний пиріг. Образ Великого Мертвого Дерева має негативну конотацію, що відходить від традиційного трактування Дерева Життя. Взагалі у середовищі проживання Дурків *“порушені логічні зв’язки, просторові і часові параметри, причинно-наслідкові відношення тощо”* [1, 94], що є ознакою типового англійського гумору.

Отже, деталізоване контрастне змалювання є виразним: зовнішність, поведінка, вчинки, настрої, лексика персонажів, оточення – все це формує уявлення читача про абсурдність життя Дурків та скеровує його усвідомити не тільки негативний образ, а й середовище загалом. Згадані складові, на нашу думку, є тими компонентами, які виокремлює читач-дитина, а власна уява та фантазія дозволять йому ототожнити події тексту з життям і сформувані відповідні висновки щодо специфіки функціонування світу та свого місця в ньому.

Попри те, що майже кожен текст Р. Дала містить елементи гумору та гротеску, найбільш виразним твором у цьому плані є, на нашу думку, казка “Чудодійні ліки Джорджа” [5]. Якщо в “Сім’ї Дурків” є двоє дорослих,

проти яких потрібно діяти, то в поданому тексті роль бридкого дорослого виконує бабуся Джорджа. Це – комічний персонаж, але цей факт лише частково пояснює, чому твір гумористичний.

Багато смішного пов'язано з приготуванням ліків для бабусі. Як виявилось, Джордж мусив стежити за бабусею, коли батьків не було вдома. Це було надзвичайним випробовуванням для хлопчика, тому що від неї годі чекати доброго слова. Бабуся завжди прискіпується до Джорджа, критикує його, примушує їсти різних комах тощо. Її зображення, подібне до змалювання образу старої відьми, викликає у читача, з одного боку, страх, а з іншого – бажання протистояти їй. *“Це була сварлива егоїстична жінка. У неї були блідо-коричневі зуби і зморщений малий рот, як задня точка у собаки”* [5, 2]. Таку зовнішність доповнено поведінкою: *“Вона завжди була не в настрої, бурчала, скаржилася на те чи інше... Вона турбувалася лише про себе. Вона була жалюгідна стара буркотунка”* [5, 2]. Подібний опис виправдовує рішення Джорджа провчити “стару відьму”, помститися їй за дорікання та надмірну нав'язливість. Відтак природним для читацької рецепції є сподівання справедливого фіналу. Малий реципієнт, на думку М. Славової: *“потребує спрощений світ, розділений на “хороших” та “поганих”,... у якому повинна бути особлива чіткість ... точний розподіл на світле та темне”* [3, 41], де є щасливий кінець і де кожен отримує по заслугі. Цей фольклорний принцип у тексті Р. Дала збережено і донесено до читача через особливості гумору та гротеску.

Автор уже на початку огортає дії Джорджа інтригою та таємничістю. Р. Дал представляє поетапне змалювання способу приготування ліків для бабусі. Як справжній експериментатор, Джордж використав усе можливе – від засобів, що знаходилися у ванній кімнаті, до різних мастил, які були в батьковому гаражі. У цьому контексті приготування ліків перегукується з фольклорною темою приготування зілля. Красномовним є опис цього дійства: *“Це було неймовірно – стояти і помішувати цю дивовижну суміш і спостерігати як все куриться голубим димом, булькотить, покривається піною наче живе. Тієї миті він був готовий присягнутися, що бачив яскраві спалахи над вируючою піною”* [5, 33]. Такий принцип змалювання кореспондує таємничість та очікування, що щось повинно трапитися після прийняття певної дози ліків, а оскільки це для бабусі, то вона, припустимо, має зазнати певних перетворень після випитого зілля. Тут представлено горизонт очікування читача-дитини.

Крім того, Р. Дал, зберігаючи інтригу, на мить примушує хлопчика задуматися над правильністю своїх рішень, але постійне нагадування бабусі на зразок *“ти огидна мала личинка, лінивий неслухняний малий черв'як, набридливий малий хлопець, який швидко росте і т.д.”* [5, 36–37], що долинає з кімнати, розвіює його сумніви. Таке явище відоме в

літературознавстві як “suspense effect”, що розуміємо як інтригу, непередбачуваність, викликану тією чи іншою подією, що скеровує читача до подальшої зосередженості на читанні, “запускає” роботу уяви та фантазії. У згаданому епізоді простежуємо вплив ефекту таємничості, що спрямовує читача допізнання наступних подій. Гротескне зображення автором трансформації бабусі, після прийняття ліків, задовольняє очікування читача. Цією метаморфозою передано і перетворення хлопчика – обезброївши свого ворога, Джордж здобув віру у себе, у свої можливості, позбувся образу.

Помста – у цьому випадку через висміювання свого ворога – є психічною потребою читача. Так, З. Фрейд пояснював: *“Жарт дозволяє нам спекулювати чимось смішним, що є у нашого ворога, що ми не можемо робити відкрито та свідомо... Жарт уникає обмежень та дає задоволення, що було недоступним...”* [7, 102–103]. Відтак представлення негативних персонажів у кумедному становищі слугує, свого роду, заспокоєнням, веде до самоусвідомлення, можливості позбавитися комплексів, зазирнути у себе і, головне, повірити у власні можливості.

Р. Дал через образ малого Джорджа кореспондував ідею вічного протистояння дорослота дитини. Дитина часто відчуває надмірну опіку; постійні дорікання, повчання та критика сковують її свободу та волю. Таку “образу” на дорослих Р. Дал розтлумачив у своєму інтерв'ю: *“Я загалом пишу для дітей віком 7–9 років. У цьому віці... вони соціалізуються і допомагають їм у цьому дорослі, особливо їхні батьки та вчителі. Через це діти налаштовані – принаймні підсвідомо – сприймати дорослих як ворогів... З цієї причини дорослі персонажі в моїх книжках іноді дурнуваті та комічні”* [8, 95]. Трактують автора, на нашу думку, пояснює інтенцію письменника змальовувати персонажів таким чином, щоб це відповідало уяві та світосприйняттю читача-дитини. Ми припускаємо, що подібне комічне зображення формує читацьку компетенцію, і, найголовніше, дозволяє читачу через ототожнення з персонажами та подіями здобути новий досвід.

Отже, дослідивши твори Р. Дала “Сім'я Дурків” та “Чудодійні ліки Джорджа”, ми спробували пояснити функціонування гумору та гротеску у літературі для дітей, спрогнозувати рецепцію імпліцитного читача-дитини. Розглянутий нами матеріал демонструє, що проаналізовані константи (гумор та гротеск) у текстах слугують не тільки розважальними елементами, які читач-дитина трактує по-своєму, але і сприяють усвідомленню певних речей, як, наприклад, віра в себе, власні можливості, осмисленню таких понять, як світ, природа, стосунки між людьми тощо. Гротескне зображення допомагає втамувати дитячу агресію, слугує захисним механізмом у пізнанні світу та себе в ньому,

тому і існує потреба в таких казках, які надихають, заспокоюють та формують читацьку компетенцію.

ЛІТЕРАТУРА

1. Петренко О. Д. Ономастика дитячих творів Роалда Дала : дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 "Германські мови" / О. Д. Петренко. – Одеса, 2006. – 244 с.
2. Скуратовская Л. И. Основные жанры детской литературы в историко-литературном процессе Англии XIX – начала XX века : дисс. ... д-ра філол. наук : 10.01.05 / Л. И. Скуратовская. – М. : РГБ, 2005. – 506 с.
3. Славова М. Волшебное зеркало детства. Статьи о детской литературе / Маргарита Славова. – К., 2002. – 92 с.
4. Bosmajian H. Charlie and the Chocolate Factory and other Excremental Visions // The Lion and the Unicorn, Volume 9. – Baltimore : published by John Hopkins Press, 1985. – P. 36-49.
5. Dahl R. George's Marvellous Medicine / R. Dahl. – Lnd. : Puffin Books, 2001. – 104 p.
6. Dahl R. The Twits / R. Dahl. – Lnd. : Puffin Books, б.п. – 95 p.
7. Freud S. Jokes and their relation to the unconscious / Sigmund Freud // The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud / trans. by James Strachey. – London : Hogarth, 1960. – 336 p.
8. Lucy R. West. Psychoanalytic Responses to Children's Literature / Lucy Rollin, Mark I. West. – Jefferson : McFarland and Company, 1999. – 178 p.
9. Rees D. Dahl's Chicken's: Roald Dahl / David Rees // Children's literature in Education. – 1988. – 19. – P. 143–155.
10. Wolfenstein M. Children's Humour: A Psychological Analysis / Martha Wolfenstein. – Bloomington : Indiana University Press, 1978. – 224 p.

Стаття надійшла до редакції 8 жовтня 2017 року

УДК 82-17 Йовенко

Ляшенко О. А.,
кандидат філологічних наук,
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України
ninasim@ukr.net

ОСОБЛИВОСТІ ЖІНОЧОЇ ІРОНІЇ/САМОІРОНІЇ У ТВОРЧОСТІ С. ЙОВЕНКО (ГЕНДЕРНО-ФІЛОСОФСЬКИЙ АСПЕКТ)

Анотація

Стаття репрезентує результати теоретико-аналітичного студювання природи жіночої іронії та самоіронії в гендерно-філософському аспекті. Аналіз поезій С. Йовенко виявляє семантичні особливості природи конфлікту, які разом із концепцією особистості та системою образно-поетичного вислову демонструють завершену структуру, що вписана у типологічний ряд ознак гетерогенного типу цілісності.

Ключові слова: жіноча поезія, іронія, самоіронія, системно-типологічний підхід, гендерний аспект, жіночність.

Summary

The article is based upon the results of the theoretic-analytical study nature of irony and self-irony of women in gender-philosophical aspect. The poetry analysis of S. Iovenko reveals the semantic peculiarities of the conflict's nature. The latter alongside with the conception of personality and image-bearing expression system demonstrates the complete structure which is inscribed into the typological row of the heterogeneous type of integrity.

Key words: women's poetry, irony, self-irony, system-typological approach, gender aspect, femininity.

Відомий французький письменник Франсуа де Ларошфуко досить влучно описав природу іронії, її тонку "жіночу" натуру в особистісних властивостях характеру людини. У своєму збірнику афоризмів "Максими" під номером 134 він зазначає: "В людях смішні не так ті якості, котрими вони володіють, як ті, на які вони претендують" [5]. Людині здавна властиво прикрашати свої вчинки чи то заради звеличення в очах оточуючих та збільшення свого авторитету, чи то заради кар'єрного зросту, чи то прикрашання своїх чеснот перед протилежною статтю (чим не зрідка грішать чоловіки). Хоча саме в такій поведінці і прихована одна з властивостей іронії (насмішки) та самоіронії (насмішки над собою).

Звернемось до літературного твору, де одним зі способів творення комічного також виступає іронія. Зокрема, Р. Струць, досліджуючи її різновиди зазначає: "Іронією ми називаємо певне ставлення до людських справ, яке характеризується толерантністю, навіть двозначністю, гумором і легкістю, а також елегантністю висловлювання" [6, 37]. Вітчизняні та зарубіжні дослідники розрізняють її за історичними періодами: класичну (риторичну), романтичну (німецький романтизм), іронію модернізму та постмодернізму. Р. Семків, зокрема, наголошує, що "...без іронії взагалі не обійтися: навіть реалістичний письменник, намагаючись правдиво відобразити "об'єктивну дійсність", змушений

спрощувати її до літературної моделі, отже симулювати – іронією є й сама мова...” [3, 12].

Однак, розмірковуючи над питанням гармонії й художньої довершеності окремого твору, більшість українських літературознавців оминає проблему жіночої іронії та її реалізації у поетичному контексті. Досить часто поети (як жінки, так і чоловіки) у своїх творах свідомо чи несвідомо піджартовують над своїми колегами по цеху, визначаючи останніх як поетів-графоманів, поетів-хвальків та поетів-нарцисів. Більшість таких поетичних варіацій демонструють гостро-саркастичний характер, проте не у випадку з поезією відомої київської поетеси.

Для С. Йовенко тема поетичного кредо митця (його соціальне, а особливо моральне значення для суспільства) досить пріоритетна у її творчості. Її лірика сповнена певної приватності, біографічності, багатоголосся, а характер ліричного героя постійно еволюціонує – ефект реалістичної тенденції в розвитку літератури. Дослідниця її творчості Л. Кулакевич підтверджує, що: “З часом С. Йовенко приходиться до думки, що в літературі важить не кількість списаного паперу, не тільки правдивість зображеного, а й талановитість, майстерність автора” [4, 75]. І далі додає, що: “Для С. Йовенко поет – завжди творець, Деміург, а творчість – це завжди припливи і відпливи натхнення, муки шукань до трагедійного надриву, до самоспалюючої іронії, але не відступ” [4, 84]. Проте колега по поетичному цеху Г. Гордасевич, розмірковуючи над текстами письменниці, зазначає: “Вірші Світлани Йовенко завжди викликали в мені внутрішній протест, своєю спробою **сарказму** та **іронії** (виділення – О. Л.), які, на мій погляд, жінці зовсім не личать” [1, 149]. Отже, спробуємо розібратися чи дійсно в поезії С. Йовенко більше сарказму, ніж іронії, яку природу має її жіноча іронія тощо.

Мета роботи – виявити особливості іронії та самоіронії жіночого письма, його різновиди у поетичній збірці “Обличчя справжня мить” С. Йовенко; з’ясувати, як вони виявляються в системних, структурно-функціональних характеристиках як окремих поетичних творів і всієї творчості письменниці; виокремити вироблені пропозиції й підходи до літературознавчого аналізу особливостей іронії/самоіронії в гендерно-філософському аспекті як в окремих поетичних збірках, так і у творчості в цілому.

Теоретичну основу даного дослідження складає системно-типологічний підхід до літературного твору і творчості письменника, а також гендерні дослідження в сфері фемінного письма. Вихідні положення системного аналізу твору висвітлено у працях вітчизняних та зарубіжних учених, зокрема, теоретичні розробки Л. Тимофєєва, Л. Гінзбург, М. Кодака, де дослідники вдаються до цілісного аналізу творів та мікроаналізу на рівні тропіки. Дослідження Л. Кулакевич “Концепція світу і людини в системі художніх координат ліричної та

епічної творчості Світлани Йовенко” [4] та літературно-критичні нариси і гендерні дослідження В. Агеевої, С. Павличко, Т. Гундорової, С. Філоненко щодо жіночого письма, а також теоретичні міркування Р. Семківа щодо природи іронії.

Осмишуючи й аналізуючи творчість С. Йовенко, пропонуємо читацькій аудиторії та літературознавцям простежити типологічний ряд особливостей іронії та самоіронії, що поєднані у її філософській ліриці поетичної збірки “Обличчя справжня мить” [2]. Зокрема, розглянемо поезії “Жартівлива балада про химерника”, “Всерйоз і жартома” та “Хто перший, хто другий – хіба не однак?”, де автор досить тонко й іронічно, іноді у вигляді гри з текстом (елементи нанизування слів, “сходинка”), проводить паралель між двома різновидами письменницької праці та визначає психологічні особливості митців як графоманів, так і Майстрів.

Вже на початку поезії “Жартівлива балада про химерника” [2, 71–72] С. Йовенко орієнтує на іронічний характер осмислення головного образу у творі. Власне назва твору та епіграф до нього зосереджують увагу читачів на викривально-гумористичній тональності цілої поезії. Ліричний герой – Химерник – витівник, дивак, нахаба, своєрідний Хлестаков (відомий персонаж Гоголя), який живе в “срібному місті” і вмючи лише: “слова писать, нікому не потрібні. З тим сплива його життя...” [2, 71], існує за рахунок свого графоманства, а за рахунок нахабства – “збуває” свою продукцію. Вдаючись до іронічного опису героя, авторка використовує перифрази (“марна голова”, “псує папір”, “збратані столи”, “гризотам ради”), застарілу лексику (“путне”, “потрафить” тощо).

Таких “химерників” серед письменників чимало, то ж вони радо підтримують своїх одностудців-нероб (раніше говорили – “рука руку миє”): “Коли ж за збратані столи сіда колег його громада, нема його гризотам ради – там кожен – перший в похвали” [2, 71]. У своїх надмірно амбіційних прагнення кожен член цього товариства вважає себе генієм, кумиром мільйонів, творцем ідей, – таким собі сьогочасним Нероном. Автор, для підсилення ефекту комічного та відтворення психоемоційного стану ліричного героя, вдається до градації, де з кожним новим рядком поглиблює драматичну колізію твору.

Застосовуючи виразну епітетику, влучні порівняння, спрямовані на контрастність та іронічну насиченість тексту поезії, С. Йовенко підтверджує вислів Ф. Ларошфуко про надмірну значимість людських здібностей, зокрема, вагомість Поетів-графоманів в історико-літературному процесі:

*І всі – з епохою на “ти”
і з генієм – запанібрата,
і всім – хіба що повмирати –
вже й німб лавровий золотий [2, 72].*

Кульмінація драматичної колізії досягається поетом у восьмому катрені вірша. Ліричний герой, усвідомлюючи безвихідь і невизнання його як “значущого” поета, змушений залишатися німим спостерігачем своїх взаємин із суспільством, де основною засадою (на думку автора) є не мізерність та егоїзм, а розуміння та виокремлення справжньої поезії.

Невігласи, невдячний люд!

Таж він – творець. І він – страждає!

А книга пилом припадає –

І пропадом – пропащий труд [2, 72].

Автор влучно, за допомогою окличних речень, передає психоемоційний стан поетів-графоманів, а наприкінці катрену посилює їх страждання іронічним словосполученням “пропащий труд”, в семантиці якого втілений весь комічно-гротесковий задум цілого твору. І хоча С. Йовенко не підтримує та висміює такий “спосіб творення” поезій, її **іронія** все ж не переростає у **сарказм**, а тримає відтінок іронії: від гіркої усмішки до самоіронії. На підтвердження даної тези авторка наприкінці жартівливої балади виводить певну мораль:

Та – за покликанням нахаба,

Невиліковний оптиміст –

.....

Тому хай пилом їх прибило –

Ці стоси книг (хоч сядь та й плач),

Та “Еврика!” – гукне читач.

І оживем.

З-під пилу, з пилу... [2, 72].

Лише однією влучною іронічною фразою – “мало хто їх всіх читає” – С. Йовенко резюмує й означає вартість таких графоманів, нівелює їхні прагнення щодо популярності серед читачів. Проте заради визнання такі письменники здатні на все (навіть вдатися до детального опису свого життя): “За звичкою він день у день Усьому світу повідає, Що їсть, з ким п’є, про що страждає, – Увесь свій дріб’язок злиден” [2, 71]. (Простежується цікава аналогія із сучасними графоманами у різних соціальних мережах).

Так влучно, з тонкою жіночою іронією С. Йовенко не натякає, а прямо говорить про всю дріб’язковість, фальшивість такого письменства. Проте найбільше її турбує, що таких графоманів з часом більшає, і що вони самі не усвідомлюють своєї мізерності.

С. Йовенко визначила приналежність твору до жанру балади, проте, на нашу думку, цей вірш має всі ознаки саме байки, зокрема його повчальна кінцівка. Стил, семантичне наповнення та іронічно-викривальний зміст поезії подібний до поетичних оповідок мандрівних дяки (представників українського сміхової культури), що іронізували не лише над іншими, а й над собою.

Проте в наступній поезії “Всерйоз й жартома” [2, 73-74] автор вже не німий спостерігач, а безпосередній учасник подій. Ліричний герой циклу не впевнений у сьогоденній ситуації, він зважає на мінливості дійсності та свого існування в її межах. Життя зі своїми варіаціями смислу явищ настільки вражає суб’єкта-спостерігача, що він не наважується вступати в одверту опозицію з ним, лише усвідомлює його і з гіркою іронією зазначає про дріб’язковість поведінки “великих художників слова”, акцентуючи увагу на особливостях словесної гри (певної словесної дуелі). У цій поезії С. Йовенко продовжує вдаватися до певних модифікацій щодо форми й змісту – циклічна структура, ритміка, особливості римування, гендерні мотиви. Автор розкриває ліричного суб’єкта, перш за все як особистість, характер якої у процесі розвитку.

Ліричний герой – Поет – людина творча, делікатна, яка не може писати “просто” і “поверхово” на поталу натовпу, не може “розпорошувати” себе на дріб’язок. Таку делікатність, камерність підкреслюють закінчення на протяжні голосні (-ію) та шиплячі (-ше, -ша):

*Не можу, не вмію –
слова німіють.*

*Можна б простіше –
так, “як усі”!..*

*Віршем не смію –
інші сміють.*

*Рече в мені тиша –
не проси! [2, 73]*

Модифікуючи з темою, автор зосереджує увагу на особливостях написання поезії в різний вік. Не випадково у двадцять творити простіше, немає морально-етичних обмежень, кордонів, стереотипів, а головне, – страху (чи сподобається? чи сприймуть? чи варто?). Водночас стурбованість ліричного героя гендерною нерівністю відзначається у поетичному циклі масштабністю й цілісністю зображення та сприйняття драматичної колізії. Відтак, “тиха”, камерна тональність твору набуває відтінків гіркої **самоіронії**, яку підкреслюють “рубана” алітерація, нанизування слів та прості синтаксичні форми:

*Копійки не варті
ритми і рими.*

Інші на старті.

Нема їм втриму [2, 73].

У другій частині циклу тональність пафосу з “тихої” змінюється на досить голосну: знову “рубані” рядки, алітерація:

*Юносте категорична,
Як автоматична черга!*

Судимо блискавично

Все, що пора печерна [2, 74].

Автор вдається до гендерного протиставлення: молодість – зрілість, досвід – юнацький запал, максималізм – поміркованість, що на рівні рефлексії визначає загальнолюдськість, тонку жіночу розсудливість, письменницьку скромність, прагнення не лише пафосно говорити про

“дорогу сміливим”, “дорогу молодим”, але з властивою їй **самоіронією** резюмувати наприкінці поезії:

*Років через десятичок
після замрій початку
порозмовляєм, хлопчики,
помовчимо, дівчатка [2, 74].*

У поезії “Хто перший, хто другий – хіба не однак?” [2, 79] авторка продовжує варіації на тему графоманства. Цей вірш довершує цілісне сприйняття суб’єкта свідомості: образ поета-графомана увиразнюється, набуває певної об’єктивізації, більшої наближеності до реальності. Гіркота іронії набуває своєї кульмінації. Вже у перших рядках, задаючись питанням: “Хто перший, хто другий – хіба не однак? – Міркуєм отак, та не всяк” [2, 79], С. Йовенко окреслює психоемоційний стан ліричного героя (суголосний з її авторським баченням) як гетерогенний тип цілісності. На це вказують синтаксис, лексика, зокрема її семантичне наповнення, а також на те, що герой поезії (нормальна, адекватна, розсудлива людина) не визнає всі ті “знаки честолюбства”, “знаки геніальності”, які відтворюють “справжнє” обличчя письменників-графоманів. І треба вміти розгледіти справжність серед дріб’язковості, мізерності, фальші, яку нав’язує уряд, суспільство, а зокрема, світ поезії, яка може фальшувати події, емоції, видавати бажане за дійсне.

Розмірковуючи над питанням етики й естетики радянської політики щодо окремої особистості, С. Йовенко усвідомлює, що така зневіра у суспільному ладі, таке розчарування у діях уряду можуть породити і породжують у свідомості письменників почуття болю, озлобленості й агресії, що мають втілення у їх саркастичних памфлетах чи іронічній поезії. Пригадуються сторінки біографії відомого російського поета Й. Бродського, якого 1964 році засудили за неробство, винесли вирок і лікували у психіатричній лікарні лише за те, що не помітили тієї унікальної “зернини”, яку щодня помічали й вихваляли у сотні поетів-одноденків, які пішли з літературного процесу не залишивши жодної вагомої поезії. Тож головне завдання поета, зазначає С. Йовенко, – це подавати й висвітлювати події засобами поетичної мови не лише правдиво, гостро, з іронією (розсудливо), а й вчитися мислити, вчитися розрізняти: “У кого й зернина – мов та гора, хто Майстер, а хто – шахрай” [2, 79].

Проте така громадянсько-філософська позиція письменниці щодо викривання поетів-графоманів та означення поетичного кредо митців-ліриків має продовження у низці інших поезій, але вже з меншою іронічною тональністю. Так, наприклад, у творах “Віршів море” та “Поети” С. Йовенко зауважує, що саме поет впливає на формування особистості, саме поезія вчить читачів мислити. Тож іронічний пафос поезій змінюється на просвітницький, повчальний:

*Віршів – море!
І рим – як піни!
Чи оглухло серце моє?
Шукаю в віршах Людини:
немає, немає, немає, немає,
немає, нема Є?! [2, 16].*

На цих окремих поезіях особливості жіночої іронії/самоіронії у творчому доробку Світлани Йовенко не закінчуються, а породжують спектр різноманітних варіацій: від стосунків між чоловіком і жінкою, де іронія набуває забарвлення ліричного суму (“Прощальна елегія”, “Відгоріли свічки тополь”, “Тебе любити – душу загублю” – збірка “Обличчя вітру”), до елементів філософської казки (“Іван”, ігровий вірш “Попелюшка”), та філософських роздумів над сутністю жіночої долі (вірші “Ти хто? Ти – сонце на вечірнім прюзі”, “Сентиментальна жінка”, “На довгому повідку (спроба іронії)” – збірка “Обличчя справжня мить”).

Таким чином, тема поетичного кредо митця як один із систематизуючих факторів творчого стилю С.Йовенко розкриває ще один аспект її гендерно-філософської лірики. Обрані для системно-типологічного аналізу поезії зі збірки “Обличчя справжня мить” на рівні концепції особистості представляють ліричного героя як динамічний образ, якому притаманний постійний пошук нових ідей, підходів до вирішення тієї чи тієї проблеми, а образ автора змальовано як дослідника-спостерігача, аналітика, який прагне пізнати світ у його розмаїтті. Конфлікт, якого суб’єкт твору не переборює, а усвідомлює, подано у формі драматичної колізії, яку автор підсилює за допомогою іронії та самоіронії. Система образно-поетичного вислову знаходить вияв у авторському залюбленні градаційними структурами, перифразами, риторичними реченнями та алітерацією, що підкреслюють іронічність жіночого письма.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гордасевич Г. Сильна слабка жінка / Г. Гордасевич // Жовтень. – 1976. – № 1. – С. 149–152.
2. Йовенко С. А. Обличчя справжня мить : лірика / Світлана Йовенко. – К. : Рад. письменник, 1979. – 256 с.
3. Іронія : зб. статей / упоряд. О. Галета, Є. Гулевич, З. Рибчинська. – Львів : Літопис ; Київ : Смолоскип, 2006. – 238 с.
4. Кулакевич Л. М. Концепція світу і людини в системі художніх координат ліричної та епічної творчості Світлани Йовенко : монографія / Кулакевич Людмила. – Д. : Вид-во “СПД Маковецький Ю.В.”, 2008. – 190 с.
5. Ларошфуко Ф. Мемуари. Максими / Франсуа де Ларошфуко. – Репр. воспроизвед. текста изд. 1971 г. – М. : Наука, 1993. – 279 с.
6. Струць Р. Різновиди іронії / Р. Струць // Наукові записки НаУКМА. Філологія / упор. Моренець В.П. – К. : КМ “Academia”, 1998. – Т. 4. – С. 37–41.

Стаття надійшла до редакції 2 жовтня 2017 року

РЕЦЕНЗІЇ

Борзенко О. І.,

доктор філологічних наук, професор,
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

НЕВІДОМІ РЕЧІ З ВІДОМИХ ТЕКСТІВ

Рецензія на монографію Наталії Городнюк “Res incognita: семіотика речі у східнослов’янському модерністському романі першої половини ХХ століття” (Дніпро, 2017)

Сучасне літературознавство характеризується різноманіттям дослідницьких стратегій, підходів і методів, а в епіцентрі наукової уваги опиняються теми і проблеми, які ще двадцять років тому видавалися дрібними і периферійними. До таких проблем, як видається, належить категорія речі, яка, посівши чільне місце у філософії, культурології, етнографії, мистецтвознавстві, досі видається “бідною родичкою” серед категорій і термінів теорії літератури. І це при тому, що категорія речі була введена в науковий обіг Олександром Чудаковим ще у 80-х рр. минулого століття, а в авторському курсі “Вступу до літературознавства” Єжи Фаріно одним із центральних і найбільш вагомих постає розділ “Предметний світ”. Тож надзвичайно актуальним і своєчасним у контексті вищесказаного видається рецензована праця, покликана заповнити лакуни теоретичного та компаративного характеру в осмисленні речовизму в літературі загалом і в модерністському романі зокрема.

Монографія Наталії Городнюк “Res incognita: семіотика речі у східнослов’янському модерністському романі першої половини ХХ століття” присвячена категорії речі й охоплює широке коло теоретичних та компаративних проблем: річ у літературі, річ як знак і річ як концепт, семіотичний статус та функції речі в художньому творі, семіотика речі у модерністському романі на матеріалі української, російської та білоруської літератур. Спираючись на дослідження Ю. Лотмана, А. Байбуріна, В. Топорова, М. Епштейна, Є. Фаріно та ін., авторка обстоює тезу про взаємозалежність речі та художнього світогляду, речі та стилю, речі та текстогенерувальних стратегій.

Монографія Н. Городнюк складається із чотирьох розділів.

У першому розділі “Річ як соціокультурний феномен: теоретичні аспекти” детально проаналізовано підходи до формування категорії речі у філософській думці, окреслено шляхи семіотизації речі та перетворення її на знак, систематизовано етапи дослідження речі як літературознавчого поняття. Дослідницею уточнено і конкретизовано поняття “категорія речі”, що інтерпретується Н. Городнюк як “найзагальніше родове поняття, що охоплює всю сукупність художніх предметів (тексту, митця, стилю, соціокультурної доби), репрезентує естетично оприявлену філософію речі і характеризує художній світ

твору. Охоплює усі тематичні групи речей, виділені в історії повсякдення: їжа, одяг та аксесуари, інтер'єр, машини, засоби для письма, іграшки тощо [1, 55]. Терміни “річ у літературі”, “образ речі” та “художній предмет” тлумачаться дослідницею як синонімічні. Особливий інтерес викликає обґрунтування авторкою досі неусталеної термінології, вживання якої у попередників (О. Чудаков, Є. Фаріно) носило виразно оказіональний характер. Зокрема, це стосується термінів “речевість” та “речовизм”. Так, на думку Н. Городнюк, “рече вість – це риса художньої манери, ознака стилю, атрибутивна характеристика художньої свідомості, детермінованої філософією речі, та художнього світу, структурованого категорією речі” [1, 56]; “Речовизм – явище, оприявлення речевості, утілення речі у творі, що виражається як у наявності окремих образів речей, так і в посиленому структуруванні ними тексту. З огляду на це й говоримо про різну міру чи “густину” речовизму: одиничні речові образи із загалом невисоким семіотичним статусом та мінімальною функціональністю, з одного боку, або ж домінантність категорії речі, високу семіотичність та поліфункціональність речової образності, з іншого” [1, 56].

У другому розділі “Семіотичний статус та функціональність речі у модерністському романі” з'ясовано взаємозалежність семіотичного статусу речі та її функцій у тексті. Зокрема, систематизовано і ретельно описано функції речі в художній літературі (аксесуарну, ідейно-естетичну, світомоделювальну, культурологічну, характерологічну, сюжетно-композиційну) та доповнено традиційний перелік такими, як інтертекстуальна, мотивогенерувальна, текстогенерувальна, кросдискурсивна. Усі вони переконливо проаналізовані на прикладі конкретних творів.

Третій розділ “Полістилістика модерністського речовизму” присвячено чи не найскладнішому аспекту даного дослідження – обґрунтуванню взаємовпливу категорій речі та стилю. Як переконливо демонструє компаративний аналіз Н. Городнюк, річ у неоромантизмі (у романах О. Гріна та Ю. Яновського), екзистенціалізмі (В. Домонтовича і В. Набокова, Є. Плужника та Г. Газданова), формалізмі (В. Шкловського та М. Йогансена) має свої, притаманні лише їй, атрибутивні риси, порізнному виявляє текстогенерувальний характер.

Четвертий розділ “Культуроцентричність речової парадигми модернізму: семіотичні домінанти тезаурусу речей” найбільший за обсягом і шириною залученого аналізу. У ньому ретельно досліджено семантичні поля концептів їжі, одягу, окулярів, механізмів. Так, концепт їжі розглядається на перетині естетики та ідеології: з одного боку, мотив насолоди їжею (В. Домонтович, В. Підмогильний, В. Набоков) та поетика симпосіону (В. Домонтович) – у модернізмі, з іншого – на контрасті – негативна поетика їжі та заборона усіляких гастрономічних насолод в

ідеологічній емблематиці соцреалізму (О. Кундзіч), а також карнавальньо-ігрова поетика їжі як модус взаємодії естетики й ідеології (романи А. Платонова, М. Гарецького, Ю. Олеші) та їжа як ідеологічна домінанта конкордизму у В. Винниченка.

Особливий інтерес викликає новаторське прочитання семіотики одягу у романі В. Підмогильного “Місто”: Н. Городнюк зауважує “промовистий зв’язок одягу та “літературних амплуа” героїнь роману В. Підмогильного “Місто”, що “задає” їх як літературні типи певного виду текстів, які герой-письменник “осягає” і “долає” на шляху підкорення міста та літератури: просте сільське вбрання сором’язливої Надійки позиціонує її як героїню народницького роману І. Нечуя-Левицького та Панаса Мирного; синя сукня Мусіньки у поєднанні з таємною пристрасстю до парвеню відсилає читача до героїнь французького роману О. Бальзака, Г. Флобера, Стендаля; блакитна кофточка ексцентричної Зоськи поєднує виразну асоціацію з “блакитними паннами” ранньомодерної літератури та кінематографічні кліше манірниці і жінки-підлітка, популярні для того часу; чорне вбрання та артистизм Рити – уособлення синтезу фатальних красунь символізму та Чорної Пантери В. Винниченка” [1, 63].

Цікавим також постає аналіз семантики одягу в імпресіоністському проекті М. Івченка (роман “Робітні сили”) та імажиністському проекті А. Марієнгофа (роман “Циніки”). А особливо вдалим видається компаративне зіставлення одягу та мотиву переодягання в діалогіях З. Бядулі “Язеп Крушинський” та І. Ільфа і Є. Петрова “Дванадцять стільців” і “Золоте теля” – порівняння цих творів в окресленому дослідницею аспекті давно вимагало уваги літературознавців.

Креативність та оригінальність авторського підходу виявляється і в аналізі окулярів як маркера метатекстуальності, знака самоусвідомлення культури та символу “спеціального” бачення [1, 449]. Дослідниця цілком слушно зауважує, що виражаючи “усю повноту культурних смислів – проблему бачення та світогляду, ракурсу і точки зору певної культури, окуляри постають утіленням соціокультурної та естетичної рефлексії, спрямованості культури на саму себе, знаком метатекстуальності та осмислення принципів текстотворення” [1, 449], ретельно досліджуючи семантику окулярів у романах В. Домонтовича і В. Набокова.

Окремо відзначимо аналіз концепту машини як маркера ідейно-естетичних пошуків роману 1920–30-х рр. (у творах А. Платонова, Ю. Олеші, Г. Брасюка та ін.), а також оригінальність тлумачення “залізничної” образності романів Кузьми Чорного та Л. Леонова.

Дослідженню Н. Городнюк властива глибина аналізу, безперечна новизна, логічність викладу, переконливість аргументації, а нестандартний підхід авторки сприяє новому прочитанню давно відомих текстів.

Отже, монографія Наталії Городнюк “Res incognita: семіотика речі у східнослов’янському модерністському романі першої половини ХХ століття” є вагомим і ґрунтовним дослідженням, новим словом у сучасному літературознавстві.

Література

1. Городнюк Н.А. Res incognita: семіотика речі у східнослов’янському модерністському романі першої половини ХХ століття : монографія / Наталія Городнюк. – Дніпро : Свідлер А. Л., 2017. – 560 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Анісімова Ніна Павлівна, доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури та компаративістики Бердянського державного педагогічного університету

Артемова Ольга Олександрівна, кандидат філологічних наук, доцент, докторант Мінського державного лінгвістичного університету

Богдан Валерій Володимирович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов та методики викладання Бердянського державного педагогічного університету

Борзенко Олександр Іванович, доктор філологічних наук, професор Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна

Варданян Марина Володимирівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри початкової освіти, помічник ректора Криворізького державного педагогічного університету

Вещикова Олена Сергіївна, викладач кафедри культурології та українознавства Запорізького державного медичного університету

Вірченко Тетяна Ігорівна, доктор філологічних наук, доцент кафедри Київського університету імені Бориса Грінченка

Девдюк Іванна Василівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури і порівняльного літературознавства Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Денисова Анжеліка Сергіївна, аспірантка кафедри іноземних мов та методики викладання Бердянського державного педагогічного університету

Динниченко Тетяна Анатоліївна, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри світової літератури Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка

Євтушенко Світлана Олександрівна, кандидат філологічних наук Київського університету імені Бориса Грінченка

Звягіна Ганна Олександрівна, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри культурології та українознавства Запорізького державного медичного університету

Ковтонюк Наталія Петрівна, аспірантка Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Комочкова Ольга Олександрівна, викладач кафедри практики іноземної мови та методики викладання, аспірантка Хмельницького національного університету

Крамар Володимир Броніславович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри перекладу Хмельницького національного університету

Ляшенко Олена Анатоліївна, кандидат філологічних наук, молодший науковий співробітник науково-інформаційного відділу Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка Національної академії наук України

Панько Оксана Іванівна, старший викладач кафедри міжнародних комунікацій Ужгородського національного університету

Рула Наталія Володимирівна, здобувач кафедри української мови та славістики Бердянського державного педагогічного університету

Рябченко Марина Миколаївна, кандидат філологічних наук, асистент кафедри історії української літератури, теорії літератури та літературної творчості Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Свищ Наталя Михайлівна, учений секретар Ізмаїльського державного гуманітарного університету

Сидоренко Оксана Василівна, кандидат філологічних наук, доцент Запорізького державного медичного університету

Скорина Людмила Вікторівна, кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри української літератури та компаративістики Черкаського національного університету ім. Б. Хмельницького

Смольницька Ольга Олександрівна, кандидат філософських наук, старший науковий співробітник відділу української філології Науково-дослідного інституту українознавства Міністерства освіти і науки України

Співак Ірина Едуардівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури Бердянського державного педагогічного університету

Табаківа Ганна Іванівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури Бердянського державного педагогічного університету

Урсані Ніна Миколаївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та історії української і світової літератури Донецького національного університету імені Василя Стуса

Федько Ольга Юріївна, здобувач, викладач кафедри культурології та українознавства Запорізького державного медичного університету

Філоненко Софія Олегівна, доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури Бердянського державного педагогічного університету

Шабаль Катерина Сергіївна, здобувач кафедри української літератури Запорізького національного університету

Школа Ірина Вікторівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов та методики викладання Бердянського державного педагогічного університету

Яровенко Тетяна Сергіївна, кандидат філологічних наук, викладач української літератури Харківського кооперативного торгово-економічного коледжу

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 XIII

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 13.10.2017.
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 XIII

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 13.10.2017.
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