

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**  
**Бердянський державний педагогічний університет**  
**Інститут славістики Польської Академії наук (Польща)**

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

**Серія: Філологічні науки**



**Випуск XIX**

**Бердянськ**  
**2019**

**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 № 3 від 03.10.2019)*

**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:**

**Наталія Панова** – доктор філологічних наук, професор, головний редактор (Бердянськ); **Ольга Албул** – кандидат філологічних наук, доцент (Львів); **Ганна Вусик** – кандидат філологічних наук, доцент (Бердянськ); **Тетяна Гребенюк** – доктор філологічних наук, професор (Запоріжжя); **Маріон Краузе** – доктор філології, професор (Гамбург, Німеччина); **Вікторія Ліпич** – кандидат філологічних наук, доцент (Бердянськ); **Неля Павлик** – кандидат філологічних наук, доцент (Бердянськ); **Ірина Прушковська** – доктор філологічних наук, доцент (Київ); **Алла Сердюк** – кандидат філологічних наук, доцент (Бердянськ); **Страшимір Цанов** – доктор філології, професор (Шумен, Болгарія); **Ірина Школа** – кандидат філологічних наук, доцент (Бердянськ); **Людмила Юдко** – кандидат філологічних наук, доцент (Київ).

Н 34 **Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія : Філологічні науки** : зб. наук. пр. – Бердянськ : БДПУ, 2019. – Вип.ХІХ. – 238 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.

*За зміст статей і правильність цитування відповідальність несе автор*

**MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE  
Berdiansk State Pedagogical University  
Slavic studies institute of Polish Academy of sciences (Poland)**

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

**Series: Philological sciences**



**Issue XIX**

**Berdiansk  
2019**

UDC 81:82–1/9:82.091:821.161.2  
LBC 80я43  
N 34

ISSN 2412-933X  
ICV 2018: 78.90  
DOI 10.31494/2412-933X

**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 Berdiansk State Pedagogical University  
(protocol № 3 of 03.10.2019)*

**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:**

**Natalia Panova** – doctor of philological sciences, professor, editor in chief (Berdiansk); **Olha Albul** – candidate of philological sciences, associate professor (Lviv); **Hanna Vusyk** – candidate of philological sciences, associate professor (Berdiansk); **Tetiana Grebeniuk** – doctor of philological sciences, professor (Zaporizhzhia); **Marion Krause** – doctor of Philology, professor (Hamburg, Germany); **Viktoria Lipych** – candidate of philological sciences, associate professor (Berdiansk); **Nelia Pavlik** – candidate of philological sciences, associate professor (Berdiansk); **Iryna Prushkovska** – doctor of philological sciences, associate professor (Kyiv); **Alla Serdiuk** – candidate of philological sciences, associate professor (Berdiansk); **Strashymir Tsanov** – doctor of philological sciences, professor (Shumen, Bulgaria), **Iryna Shkola** – candidate of philological sciences, associate professor (Berdiansk); **Ludmyla Yudko** – candidate of philological sciences, associate professor (Kyiv).

N-34 **Scientific papers of Berdiansk State Pedagogical University. Series: Philological sciences.** – Berdiansk : BSPU, 2019. – Issue XIX. – 238 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.

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

## ЗМІСТ

### РЕЦЕНЗІЇ

- Новик Ольга** (Бердянськ). Ще один штрих до характеристики полемічної традиції українських унійних письменників: рецензія на монографію Руслана Ткачука “Полемічна традиція унійних письменників кінця XVI – першої половини XVII ст.: доба і постаті, текст і прототекст, риторика і поетика” (Київ, 2019) **9**
- Новик Ольга** (Бердянськ). Сюжет, парафраз, алюзія, образ, жанр: трансформація двох біблійних сюжетів у давньому письменстві : рецензія на монографію Оксани Савенко “Трансформації різдвяного та великоднього сюжетів в українській літературі XI–XVIII ст.” (Житомир, 2019) **11**

### ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

- Богданова Марина** (Бердянськ). Літературна версія колективної пам'яті в мемуарній прозі української діаспори: етнопсихологічний аспект ..... **13**
- Бокшань Галина** (Херсон). Образ моря в романі Айріс Мердок “Єдиноріг”..... **22**
- Василенко Галина** (Запоріжжя). Образ моря в українській поезії та її англломовних перекладах..... **28**
- Вещикова Олена** (Запоріжжя). “... В кінці сценарію harpu end”: наративна організація твору С. Курилова “Сам в океані” **37**
- Гура Наталя, Галахова Марія** (Запоріжжя). Утілення образу першовідкривача в романі Д. Кельмана “Обмірювання світу”.. **45**
- Даниленко Людмила** (Запоріжжя). Соціум радянського Києва у просторах пам'яті (О. Ільченко “Збирачі туманів”, С. Батурина “Шизґара”)..... **52**
- Дашко Наталія** (Дніпро). Образ моря в сучасній українській новелістиці ..... **59**
- Дзямулич Наталія, Дмитренко Наталія** (Луцьк). Мариністичні мотиви та образи народних казок Закарпаття ... **67**
- Колкутіна Вікторія** (Одеса). “Степ і море скрізь битий шлях, скрізь золото, слава”: ейдологічний комплекс у системі державотворчих ідей Дмитра Донцова..... **76**
- Кулакевич Людмила** (Дніпро). Код робінзонади в оповіданні «Пригоди професора Вільяма Вокса на острові Ципанго» Л. Чернова..... **85**
- Кравчук Ольга** (Чернівці). «З чужоземним паспортом я мандрую від моря до моря» – інтерпретація образу Одисея у поезії Рози Ауслендер ..... **95**
- Панова Наталія** (Бердянськ). Тема самоубийства в англійській, українській і російській літературі..... **104**
- Піскунова Ольга** (Харків). Морський контекст містичного дискурсу Хвильового..... **113**

<b>Сотова Світлана</b> (сmt. Докучаївське, Харківська обл.). Художні засоби у створенні образу наркомана в сучасній зарубіжній прозі.....	<b>122</b>
<b>Федько Ольга</b> (Запоріжжя). Проекція екзистенційних станів в образах водної стихії в романі В. Єрмоленка “Ловець океану. Історія Одиссея”.....	<b>131</b>
<b>Філоненко Софія</b> (Бердянськ). Джейн Остін, капітани і море: мариністичні образи в романах англійської письменниці.....	<b>139</b>
<b>Хоменко Галина</b> (Харків). Смерть як неспізнаний досвід (“l’expérience inperçouvée”). Варіант Юрія Яновського.....	<b>145</b>
<b>Школа Валентина</b> (Бердянськ). Фольклоризм творів українських митців 20-30-х років ХХ століття.....	<b>158</b>
<b>Янковська Жанна</b> (Острог). Море як поле: архетипні топоси буття у повісті Е. Хемінгуея “Старий і море”.....	<b>165</b>

### МОВОЗНАВСТВО

<b>Алексеева Лариса</b> (Бердянськ). Структурно-семантические особенности построения односоставных синтаксических конструкций в произведениях Л. Леонова.....	<b>175</b>
<b>Bohdan Valerii</b> (Berdiansk). Stage directions and their actualization in adjoining constructions and composite sentences.....	<b>184</b>
<b>Глазова Світлана</b> (Бердянськ). Функційна перспектива пояснювального текстового відрізка.....	<b>192</b>
<b>Дацюк Вікторія, Гончарук Олена</b> (Луцьк). Специфіка внутрішньої неморфологізованої транспозиції відмінкової напівпериферії в сучасній українській мові (родовий відмінок).....	<b>200</b>
<b>Пономарьова Людмила, Кириенко Дар'я</b> (Маріуполь). Проблеми перекладу діалектизмів українців у романі М.О. Шолохова «Тихий Дон».....	<b>209</b>
<b>Попович Елена, Томенко Марина</b> (Одесса). Концептуализация: этапы становления концепта.....	<b>217</b>
<b>Тимкова Валентина</b> (Вінниця). Уживання дієслівно-іменних конструкцій в офіційно-діловому стилі української мови.....	<b>227</b>

## CONTENT

### REVIEWS

- Novyk Olha** (Berdiansk). One more trait to characteristics of polemical tradition of Ukrainian unified writers: review on the monograph of Ruslan Tkachiuk “Polemical tradition of unified writers of the end of the XVI – the first half of the XVII century: day and figures, text and proto-text, rhetoric and poetics”. (Kyiv, 2019) 9
- Novyk Olha** (Berdiansk). Plot, paraphrase, allusion, image, genre: transformation of two biblical plots in ancient writing: review on the monograph of Oksana Savenko “Transformation of Christmas and Easter plots in the Ukrainian literature of the XI-XVIII century”. (Zhytomyr, 2019)..... 11

### LITERARY CRITICISM

- Bohdanova Maryna** (Berdiansk). Literary version of the collective memory in memoirs prose of the Ukrainian diaspora: ethnopsychological aspect ..... 13
- Bokshan Halyna** (Kherson). The sea motif in Iris Murdoch’s novel “The unicorn”..... 22
- Vasylenko Halyna** (Zaporizhzhia). The sea image in Ukrainian poetry and its English translations..... 28
- Veshchykova Olena** (Zaporizhzhia). “...At the end of the scenario will be the happy end”: the narrative organization of S. Kurilov’s “Alone in the Ocean”..... 37
- Gura Natalya, Halakhova Maria** (Zaporizhzhia). The embodiment of the discoverer image in D. Kehlmann’s novel “Measuring the world” ..... 45
- Danylenko Liudmyla** (Zaporizhzhia). The soviet Kyiv society in the expanse of memory (Ilchenko O. “Fog pickers”, Baturyn S. “Shyzhghara”)..... 52
- Dashko Nataliia** (Dnipro). Image of The Sea in Modern Ukrainian Novel ..... 59
- Dziamulych Nataliia, Dmytrenko Nataliia** (Lutsk). Marinistic motives and images in the folk tales of Transcarpathia..... 67
- Kolkutina Viktoriya** (Odessa). “Steppe and the sea, everywhere beaten path, everywhere gold and glory”: eidological complex in the system of state creative ideas of Dmitry Dontsov..... 76
- Kulakevych Lyudmyla** (Dnipro). Code of Robinsonade in the Story by L. Chernov “Professor William Vox’s Adventures on the Tsypano Island”..... 85
- Kravchuk Olha** (Chernivtsi). «With a foreign passport I travel from sea to sea» – Interpretation of the Odysseus’s Image in the Poetry by Rose Ausländer ..... 95
- Panova Natalia** (Berdiansk). The theme of suicide in English, Ukrainian and Russian literature..... 104
- Piskunova Olha** (Kharkiv). The Maritime Context of Khvylovyi’s

Mystical Discourse.....	113
<b>Sotova Svitlana</b> (Dokuchayivske, Kharkiv region). Artistic means in creating the image of an addict in modern foreign prose.....	122
<b>Fedko Olha</b> (Zaporozhzhia). The display of the existential states in the water element's images in V. Yermolenko's novel "An ocean hunter. The Odyssey's story" .....	131
<b>Filonenko Sofiya</b> (Berdiansk). Jane Austen, Captains and the Sea: Maritime Imagery in English Writer's Novels.....	139
<b>Khomenko Halyna</b> (Kharkiv). Death as an Unknown Experience ("l'expérience ineprouvée"). Yurii Yanovskyi's Option .....	145
<b>Shkola Valentyna</b> (Berdiansk). Folklorism of the Ukrainian arts of the 1920–1930 s. ....	158
<b>Yankovska Zhanna</b> (Ostroh). Sea as field: archetypal existential topoi in E. Hemingway's short novel "The old man and the sea" ...	165

### LINGUISTICS

<b>Alekseeva Larysa</b> (Berdiansk). Structural and Semantic Features of the Construction of One-member Syntactic Constructions in L. Leonov's Texts .....	175
<b>Bohdan Valerii</b> (Berdiansk). Stage directions and their actualization in adjoining constructions and composite sentences.....	184
<b>Hlazova Svitlana</b> (Berdiansk). Functional perspective of the explanatory text segment.....	192
<b>Datsiuk Viktoriia, Honcharuk Olena</b> (Lutsk). The Specificity of the Internal Non-morphologized Transposition of a Case Hemisphere in the Modern Ukrainian Language (Genitive Case) .....	200
<b>Ponomarova Liudmyla, Kyryienko Daria</b> (Mariupol). Ukrainian dialect translation problems in M.O. Sholokhov's novel "And quiet flows the Don".....	209
<b>Popovych Olena, Tomenko Maryna</b> (Odessa). Conceptualization: the stages of concept formation.....	217
<b>Tymkova Valentyna</b> (Vinnytsia). Usage of verbal noun constructions in the official-business style of the Ukrainian language.....	227



## РЕЦЕНЗІЇ

УДК 82.09

DOI 10.31494/2412-933X-2019-1-9-9-10

### ЩЕ ОДИН ШТРИХ ДО ХАРАКТЕРИСТИКИ ПОЛЕМІЧНОЇ ТРАДИЦІЇ УКРАЇНСЬКИХ УНІЙНИХ ПИСЬМЕННИКІВ

**Ольга Новик,**

професор кафедри української та зарубіжної літератури  
і порівняльного літературознавства

Бердянського державного педагогічного університету

[noviop@gmail.com](mailto:noviop@gmail.com)

**Ткачук Р.Ф. ПОЛЕМІЧНА ТРАДИЦІЯ УНІЙНИХ  
ПИСЬМЕННИКІВ КІНЦЯ ХVІ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХVІІ СТ.: ДОБА І  
ПОСТАТІ, ТЕКСТ І ПРОТОТЕКСТ, РИТОРИКА І ПОЕТИКА:** монографія.  
Київ: КММ, 2019. 486 с.

Міжконфесійна полеміка викликала появу великого масиву текстів в українській літературі, які наразі ще очікують на увагу дослідників. Попри низку статей і монографій сучасних українських науковців, про полемічну літературу (С. Бабич, К. Борисенко, І. Ісіченко, Н. Поплавська, С. Сухарєва, Р.Радишевський, Л.Ушкалов та ін.), вочевидь, літературознавство тільки робить перші кроки до перепрочитання полемічних текстів, тим паче, що переважна частина пам'яток не перевидавалася, та ще й залишається не перекладеною українською мовою. Кожне нове дослідження, що вводить у науковий обіг тексти полемічного письменства, наразі є актуальним, тож і тема полемічної традиції унійних письменників кінця ХVІ–першої половини ХVІІ ст. є на часі. Традиція полемічної літератури формувалася під впливом багатьох чинників, поєднувала вплив як православної, так і католицької культури, а вивчення цього пласту письменства вимагає міждисциплінарного підходу.

Монографія Руслана Ткачука складається з чотирьох розділів. Перший розділ «Формування системи риторичного текстотворення та її функціонування в полемічному письменстві ХVІ – ХVІІ ст.» містить огляд історії розвитку риторики, полемічної літератури у системі жанрів літературного процесу кінця ХVІ – першої половини ХVІІ ст.

У другому розділі дослідження «Навіколоунійна полеміка в українській літературі» досліджено постаті Іллі Мороховського, Іпатія Потія в контексті полемічної літератури межі ХVІ–ХVІІ ст., зокрема використано напрацювання автора про постать митрополита. Руслан Федорович акцентує увагу на різних підходах до портрета Іпатія Потія. Стосовно проблем дослідження спадщини цього письменника можна було б долучити і праці історика Л.Тимошенка.

Р.Ф. Ткачук послуговується різними підходами до вивчення полемічної літератури, розглядає твори Іллі Мороховського в риторичному та герменевтичному аспекті, в тексті «*Paregoria albo utulenie uszczypliwego lamentu*

mniemanej Cerkwie Świętej Wschodniej zmyślonego Theophila Ortologa» аналізуються авторське світосприйняття та текстова комунікація, а в творі Лева Крєвзи «Obrona Jedności Cerkiewney» вивчається техніка асертивної нарації. Частина текстів, розглянутих в дисертації, фактично тільки вводиться в науковий обіг, опис змісту, цитати уможливають знайомство широкого кола читачів з творчістю унійних письменників, таких як Ілля Мороховський. До цього ж розділу долучено потрактування католицького погляду на історію церковного розколу 1054 р. у книзі «Discurs o początku rozerwania Cerkwie Graeckiej od Kościoła Rzymyskiego, y kto był tego przyczyną».

У третьому розділі «Літературна полеміка 20-х рр. XVII ст.: у колі політики і релігії» Р.Ф.Ткачук розглянув інтеграційний зміст реформ митрополита Йосифа Веляміна-Рутського на Київській митрополічій кафедрі у контексті розвитку літературно-релігійної полеміки, виокремив проблеми міжконфесійного діалогу. Ренесансні та реформаційні прийоми та риторичні особливості полеміки розглянуто на матеріалі кількох текстів цього періоду: книга «Sowita wina», трактат «Examen Obrony, to jest odpis na script, Obrona Werificatij nazwany, w którym się zgromadzenie Wilenskie Zejścia Ducha iustificuie, że nie popadło w Sowitą Winę, sobie zadaną», книга «Ustawy Świętego Oycy Naszego Bazylego Wielkiego. Tudzież uwagi i nauki duchowne przez Jozefa Welamina Ruckiego metropolitę całej Rusi zebrane», твір Тимофія Симоновича «Proba Verificatıey Omylney. Y dowod swowoleństwa małoślychanego Czerncow, y ledynomyślnych Bractwa Wileńskiego» та твір Антонія Селяви «Antelenchus, to jest odpis na skrypt uszczypliwy zakonnikow cerkwi Ś. Ducha, Elenchus zwany».

Відповідно четвертий розділ присвячено дослідженню унійної апологетики 40-х років XVII ст. Автор розглянув герменевтичні аспекти доведення першості Римської кафедри у книзі Івана Дубовича «Hierarchia abo o zwierzchności w Cerkwi Bożej» та богословський прототекст і художній вимір книги Пахомія Войни-Оранського «Zwierciadło albo zasłona naprzeciw uszczypliwey Perspektywie». Р.Ф. Ткачук слушно виокремлює риси барокового стилю, аналізуючи художні засоби, якими послуговувався Пахомій Война-Оранський.

Р.Ф.Ткачук опрацював великий масив текстів давнього письменства, проаналізувавши риторичні особливості, історико-культурний контекст написання полемічних творів. Монографію супроводжує іменний покажчик. Можна було б подати переклад цитат українською мовою, що зробило б прочитання тексту розвідки стрункішим, оскільки окремі вислови і назви творів подано в перекладі, а більшість цитат і назв фігурують мовою оригіналу. Висновки до роботи науково викладені, обґрунтовані.

Загалом наукова праця Руслана Федоровича Ткачука «ПОЛЕМІЧНА ТРАДИЦІЯ УНІЙНИХ ПИСЬМЕННИКІВ КІНЦЯ XVI – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVII СТ.: ДОБА І ПОСТАТІ, ТЕКСТ І ПРОТОТЕКСТ, РИТОРИКА І ПОЕТИКА» уможливило подальше перепрочитання української польськомовної полемічної літератури, подає перспективи подальшого дослідження міжконфесійної полеміки. Текст монографії на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук стилістично вправний, науково обґрунтований, розкриває авторське бачення проблеми.

УДК 82.09

DOI 10.31494/2412-933X-2019-1-9-11-12

**СЮЖЕТ, ПАРАФРАЗ, АЛЮЗИЯ, ОБРАЗ, ЖАНР:  
ТРАНСФОРМАЦІЯ ДВОХ БІБЛІЙНИХ СЮЖЕТІВ У ДАВНЬОМУ  
ПИСЬМЕНСТВІ**

**Ольга Новик,**

доктор філологічних наук, професор  
Бердянського державного педагогічного університету  
[noviop@gmail.com](mailto:noviop@gmail.com)

**Савенко О. ТРАНСФОРМАЦІЇ РІЗДВЯНОГО ТА  
ВЕЛИКОДНЬОГО СЮЖЕТІВ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХІ–ХVІІІ СТ.:**  
монографія. Житомир : Вид.О.О. Євенок, 2019, 440 с.

Монографія Оксани Савенко розкриває шляхи побутування в українській літературі ХІ–ХVІІІ ст. двох магістральних біблійних сюжетів: різдвяного та великоднього. Оскільки давня література є наскрізь пронизана біблійним впливом, релігійною, а завдяки двом названим сюжетам, часто і христоцентричною. Дослідниця зробила спробу порівняти, на яких рівнях різножанрових текстів середньовічного та барокового письменства відбувалася трансформація сюжетів.

Монографія складається зі вступу, семи розділів, висновків і списку використаних джерел.

У розділі «Теоретичні аспекти літературної трансформації» авторка узагальнює літературознавчі дослідження про літературну трансформацію, виокремлює її різновиди. Відповідно другий розділ «Два євангельські сюжети» подає ґенезу євангельських сюжетів та особливості декодування різдвяних і великодніх сюжетів.

Третій – сьомий розділи монографії присвячено інтерпретації різдвяного та великоднього сюжетів у текстах різних жанрів, починаючи з епохи Середньовіччя. Спочатку Оксана Савенко розглянула, як відбулася імплантація сакральних сюжетів в українській середньовічній літературі, при цьому йдеться про біблійний парафраз у «Повісті минулих літ», християнські легенди у ходіннях, про апокрифічні конотації євангельських сюжетів, великодні алюзії в ораціях Кирила Туровського, різдвяні мотиви в колядках, тощо.

Окремо висвітлено, як побутують різдвяний та великодній сюжети в давній українській драматургії, зокрема в жанрах декламацій, діалогів, шкільної та вертепної драми. Різдвяні і великодні поетичні цикли постають як жанроутворення, що ґрунтуються саме на двох євангельських сюжетах, це й духовні вірші, і вірші-орації, і бурлескно-трагедійні вірші.

Закономірним є побутування різдвяних і великодніх сюжетів у проповідях, в монографії зосереджено увагу на ораціях Кирила Транквіліона-Ставровецького, Іоанікія Галятовського, Лазаря

Барановича, Антонія Радивиловського. Проте, цей перелік можна було б розширювати фактично на весь корпус барокової ораторської прози. Згадаймо хоча б думку Леоніда Ушкалова про те, що «мотиви «філіокве», «проображення», Різдва, Страстей, «співрозп'яття» тощо, розгортаючись у рамках найбільш поважних жанрів української барокової літератури, засвідчують питому христоцентричність її ідейних засад» [1, с. 20]. Авторкою монографії виявлено, що у трансформації євангельських сюжетів у творах різних родів і жанрів домінантою був образ Христа, який набував щоразу нового інтерпретаційного забарвлення залежно від панівних стилєвих тенденцій часу – символічно-алегоричного (у Середньовіччі) та барокового.

В останньому розділі «Відгомони євангельських легенд в агіографічному та паломницькому текстах XVIII ст.» йде мова про два знакових для давньої української літератури тексти: «Життя святих» Димитрія Туптала та «Мандри» Василя Григоровича-Барського. Саме «Життя святих» в подальшому набули неабиякої популярності в багатьох читачів, тож можемо говорити на формування інтересу до євангельських історій завдяки рецепції в XIX ст. агіографії, переосмисленої Димитрієм Тупталом.

Структура і зміст монографії Оксани Савенко відповідає вимогам до наукових робіт, містить новизну дослідження, водночас ця книга формує перспективу для подальшого вивчення трансформації біблійних сюжетів в українській літературі.

### **Література**

1. Ушкалов Леонід. 3 історії української літератури XVII–XVIII століть. – Х.: Акта, 1999. – 215 с.

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 821. 61.2 (091) «19»  
DOI 10.31494/2412-933X-2019-1-9-13-21

LITERARY VERSION OF THE COLLECTIVE MEMORY IN  
MEMOIRS PROSE OF THE UKRAINIAN DIASPORA:  
ETHNOPSYCHOLOGICAL ASPECT

ЛІТЕРАТУРНА ВЕРСІЯ КОЛЕКТИВНОЇ ПАМ'ЯТІ  
В МЕМУАРНІЙ ПРОЗІ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ:  
ЕТНОПСИХОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

**MARYNA VOHDANOVA,**  
Candidate of Philological Sciences,  
Associate Professor

**МАРИНА БОГДАНОВА,**  
гандидат філологічних наук,  
доцент

[mishukmarina36@gmail.com](mailto:mishukmarina36@gmail.com)

*Berdiansk State Pedagogical  
University  
4 Schmidta St.,*

*Бердянський державний  
педагогічний університет  
вул. Шмідта, 4*

✉ *Berdiansk, Zaporizhzhia region,  
71100*

✉ *м. Бердянськ, Запорізька обл.,  
71100*

*Original manuscript received: August 27, 2019  
Revised manuscript accepted: September 12, 2019*

**ABSTRACT**

*There have been considered the literary version of collective memory in the diaspora's memoir prose, through the analysis of the ethnopsychological characteristics of Ukrainian abroad. Using the works of M. Albvax, Y. Lotman, J. Assman, P. Ricker and others, in the article there have been analyzed biographical essay about Vasyl Perepeliuk "By New Roads" (compiled by Natalia Koguska), and Anna Leskiv-Kit "Zakerson Fates. Memory of the village of Korchmin", Margarita Pylypchuk "How the past was lost".*

*The author of the memory uses autobiographical memory, that is the longest-lasting memory of all kinds. So, in the essay "By New Roads. Memory of Vasyl Perepeliuk" all ethnic symbols of Ukrainians: language, religion, customs, clothing, dishes have been represented. In the memory of Anna Leskiv-Kit "The Zakerson Fates. Memory of the village of Korchmyr" the problem of collective memory of Ukrainians, which was blocked in Soviet times has been highlighted. The author reveals the facts of struggle of members of URA for Ukrainian state independence. The memory reveals not only the facts of certain historical events, but also represents religiosity as one of the main spiritual and ethnic dimensions of Ukrainians. Margarita Pylypchuk's memory "How the past was lost" contains information about the times of the establishment of Soviet power, German occupation, emigrants' life as well as ethnopsychological and spiritual-sacred characteristics of Ukrainians. The certain part of memories about religious holidays is complemented by the idea about holistic system of Ukrainian outlook. In the analyzed works the narrator, both as communicator and as direct participant of events, remembers and communicates to*

*the recipient certain facts from his life and life of society; emigration and arrangement of everyday life; psychological experiences; ethno-psychological and mental-spiritual features of Ukrainian; soviet and diaspora reception for certain historical events and facts. In this way, the narrator, who also is the main hero of the memory, as communicator transmits memory about certain events, witness and participant of which he was himself. That is why the specificity of memoir literature is factuality, chronic reproduction of events, documentalism, certain subjectivism, motivation.*

**Key words:** *memory, diaspora, narrator, historical events, psychological experience.*

Сучасне українське суспільство вкотре замислилося над питанням національної ідентичності, визнанням ментальних особливостей у поліетнічному європейському середовищі. Певний внесок у популяризацію української культури зробили митці діаспори, які заклали підвалини рецепції та визначення місця українства в світовому глобальному просторі. Емігранти Другої світової війни, найчастіше не сприймаючи радянський режим, знаходили прихисток за кордоном. Опинившись в «чужорідній культурі» (Г. Грабович), українські емігранти намагалися осмислити і зафіксувати пережите. Цілоком не випадково саме в цей час набуває своєї популярності мемуаристика. У мистецьких і немистецьких мемуарах відображено події, пов'язані з двома світовими війнами, утвердженням тоталітарних режимів, маніпулюванням історичної пам'яті. І якщо письменники материкової України (О. Довженко, М. Рильський, В. Сосюра) змушені були підкорятися обставинам, і їх спогади відповідали радянському канону, то діаспорні (У. Самчук, Д. Гуменна, Г. Костюк, Д. Кислиця та ін.), апелюючи до світової спільноти, розвінчували тоталітарний режим Радянського Союзу; доносили парадигму ментально-культурних особливостей українського народу.

Український мовознавець, педагог і журналіст Дмитро Кислиця згадує, як на виступі в залі товариства «Просвіта» (Форт Вільям, Канада) його запитали: Чому він приїхав до Канади, якщо так палко кохає Україну? Відповідь Дмитра Варламовича облетіла всі друковані видання: « – Я рвався і приїхав до Канади, щоб скоротити шлях до України» (Кислиця, 1987: 284-285).

Комунікант у мемуарній літературі, здійснюючи певну реконструкцію власного життя, розкриває факти історії – зберігає пам'ять для прийдешніх поколінь. С. Луцій, дослідниця історико-культурного процесу української діаспори, зазначила, що «...для всіх діаспор спільним є прагнення зберегти колективну пам'ять, створити міфологізований образ своєї Батьківщини» (Луцій, 2017: 25).

Варто зазначити, що спогадова література неодноразово ставала предметом вивчення дослідників С. Андрусів, Л. Джигун, Н. Ішук-Пузняк, Т. Гажі, О. Галича, О. Рарицького, А. Цяпи та ін. Проте наразі виникла необхідність наукового осмислення літературної версії пам'яті в мемуарній прозі діаспори, її імплікації з ментально-культурним аспектом українства.

**Мета** нашої роботи полягає у дослідженні літературної версії колективної пам'яті в мемуарній прозі діаспори через аналіз

етнопсихологічних характеристик, духовно-сакральних проявів українства за кордоном.

Якщо звернутися до етимології лексики «пам'ять» як студій, що займаються дослідженнями роботи пам'яті в різних сферах гуманітарних наук, та мемуаристики, що представлена різними жанрами, то вони мають спільне походження – тетогоу – пам'ять. У спогаді наратор і як комунікант, і як безпосередній учасник подій згадує і передає реципієнту певні факти зі свого життя та життя суспільства. Саме тому специфікою мемуарної літератури є фактографічність, хронікальне відтворення подій, документалізм, певна суб'єктивізм, вмотивованість. Автор спогаду послуговується автобіографічною пам'яттю, що з усіх видів є найбільш тривалою, яка з роками здатна випрозорюватися. Таким чином, наратор, що є і головним героєм спогаду, як комунікант передає пам'ять про певні події, свідком і учасником яких був сам. Вчені стверджують, що пам'ять живе і зберігається в трьох поколіннях: від бабусі до онука. Пам'ять, якою послуговуються наступні покоління, має визначення «після пам'ять» (М. Гірш) або «культурна пам'ять» (А. Ассман). Отже, автори спогадів передають пам'ять про пережиті ними події, скорочуючи тим самим шлях до опосередкованого співрозмовника, яким є читач.

Наведемо лише один приклад епіграфу до спогаду емігрантки Анни Леськів-Кіт (за фахом економістка): *«Минали роки, а я весь час вертала до першого у рідних сторонах і ніяк не покидала мене думка, щоб пережиття моєї молодості хоч частинно списати, щоб не дати пропасти пам'яті про події та людей того часу»* (Леськів-Кіт, 2002: 5).

Розглядаючи проблему пам'яті, варто зазначити, що у 20-х роках ХХ ст. специфіку пам'яті розглянув М. Альбвакс у роботі «Соціальні рамки пам'яті», згодом до наукового дискурсу долучилися науковці Ю. Лотман, Я. Ассман, А. Ассман, П. Рікер, П. Нора, Б. Шацька та ін. До осмислення літературної версії пам'яті зверталися як письменники, так і літературознавці, що працювали в царині історичної прози, використовуючи пам'ять більше як метафору. І тільки з 1990-х рр. пам'ять як тоталітарне, колоніальне минуле фігурує в творах сучасних митців: Юрія Андруховича, Оксани Забужко, Олеса Ульяненка, Сергія Жадана, Тані Малярчук та ін.

На формування класифікацій та осмислення різних інтерпретацій пам'яті впливають багато чинників: епоха, час, влада, режими і пов'язані з цим ментально-культурні риси народу, його ставлення до світу та життя. М. Альбвакс пам'ять про минуле ототожнює з колективною пам'яттю. Він вважає, що індивідуальна пам'ять обумовлена колективною, оскільки на пам'ять індивіда впливають соціальні процеси. Саме тому психологи пропонують пам'ять розглядати більше як суспільну, колективну, аніж індивідуальну. Колективну пам'ять, за дослідженнями М. Альбвакса, втілено в традиціях, соціальних інститутах. Саме соціальні взаємодії, ритми соціального життя є важливими факторами запам'ятовування. Психологи зазначають, що

людина запам'ятовує і зберігає в пам'яті образи, значні елементи досвіду і наново відтворює, додаючи емоції та почуття.

Так, Перша світова війна, національно-визвольні змагання 1917–1919 рр., примусова індустріалізація та колективізація, арешти, штучний голодомор 1932–1933 рр., втрати в період Другої світової війни – засвідчили більшість емігрантів.

Я. Асман розглянув індивідуальну пам'ять, але наголосив на тому, що вона створюється в кожній особистості, але живе і зберігається в комунікації. Отже, спільне минуле як письменників-мігрантів, так і пересічних людей – це набір ідентифікаційних кодів, які характерні українському народу, а жанри мемуарної літератури є надійним засобом для збереження і передачі пам'яті [с. 35]. Так, у біографічному нарисі про Василя Перепелюка «Новими дорогами», упорядник Наталія Когуська, зазначено, що *«...завжди (Василь Перепелюк) уважав себе сином українського народу, шанував свій рід і був завжди в міру гордий за своє походження. Він ніколи не боявся визнати свою національну приналежність. Для декого може бути дивною така замітка, але в Канаді, особливо в піонерських часах, було так, що українців трактували як упосліджених і не знаних тут людей в овечих кожухах. А йому не раз доводилося бувати в товаристві видатних особистостей в Канаді і поза нею й як також бути серед робочих людей різного світогляду і різних понять, але він завжди був собою (Новими дорогами, 1972: 13). Специфіка нарису полягає у тому, що в основі твору є спогад Василя Перепелюка. Розповідь у творі ведеться спочатку нібито від батька Івана, оскільки певна частина подій, пов'язана із переселенням української сім'ї до Канади, що відбувалася до народження Василя, а потім наратором є сам автор спогаду. Василь Іванович, зображуючи власне життя, йде до більш ширших узагальнень і розкриває проблеми українців на канадській землі в цілому; висвітлює проблему становлення українства в моральній, соціальній, загальнолюдській площині.*

Батьки В. Перепелюка – Іван та Ганна – були українськими «піонерами» в Канаді. Вони продовжили суспільний тип життя селянина за кордоном: розчистили хащі на своєму земельному наділі, висадили огородину, насіння, яке дбайливо перевезли з України, обзавелися коровою-годувальницею. Василь з розповідей батьків пам'ятає і у спогадах зображує становлення українства на канадській землі. Характерним для українців є національний колорит, який і зображено в нарисі. Батьки на першій службі разом з іншими переселенцями повбиралися в національну святкову одягу: *«...здавалося, що на чужині, серед лісів зацвіла всіма кольорами полянка червоними, білими і зеленими хустками жінок, голубими, рожевими і синіми стрічками в дівчат у білих вишиваних сорочках» (Новими дорогами, 1972: 20). Почали співати «Вірюю» і по обличчю матері покотилися сльози (Новими дорогами, 1972: 20). Доброзичливість, взаємодопомога, пошана до батьків, відповідальність старших, зокрема чоловіків у сім'ї, родинні традиції – парадигма моральних цінностей, що відображають своєрідність національного характеру українців, їх етнічне самозбереження в умовах чужини. З перших сторінок біографічного*



нарису постає образ дому, точніше його відсутність, що підсилює трагізм ситуації, коли, діставшись на місце подорожі, родина скинула свої речі: «*Ми вже «вдома»*. Малий син запитав: «– *Тату, а де наша хата?»*. *На тую мову у моєї Ганни побігли рясним струмочком сльози»* (Новими дорогами, 1972: 16). Сім'я спорудила першу хату напівземлянку, а справжнім святом в родині було будівництво нового, просторого будинку з кухнею, світлицею та двома спальнями. Опис заселення в нову хату, де «образи святих, привезені з дому, завішала (Ганна) рядочком та затикала їх запашними васильками» засвідчує дотримання українських традицій і за кордоном. (Новими дорогами, 1972: 25). Духовність є ментальною рисою українця, що постає зі ставлення родини та інших членів громади до релігії, обрядів, яким притаманна певна ритуалізація. Її дотримуються під час першої служби, розміщенні цвинтаря, весілля та ін. Василь Перепелюк зазначає: «*Той хрест і та капличка були свідками великої святої туги за рідним краєм; були вони свідками німої скарги, горя і сліз. Тут матері-піонерки молилися за кращу долю своїх дітей, сюди приносили вони наповнене скорботою серце і тут знаходили заспокоєння»* (Новими дорогами, 1972: 20). Згодом Василь облаштував і власний дім, став успішним підприємцем, меценатом благодійних акцій, членом кількох канадських організацій та членом Української греко-православної церкви в Канаді. Як людина, Василь завжди мав свій власний світ, який увібрав у батьківській хаті (Новими дорогами, 1972: 25). Зі спогадів постають риси етнотипу українця: релігійність, ритуальність у дотриманні обрядів, прагнення до колективу. Батьківська хата пов'язана у творі з образом батька. Родина чекала Івана з гостинцем, він є годувальником в сім'ї, з його поверненням зі заробіток сім'я сідає за стіл і обговорює та планує господарчі справи, його слово є головним у вихованні мужності, відповідальності, працьовитості його синів. Певна ідеалізація притаманна опису батька Івана: «*Він любив свою родину, свою худу і неврожайну землю, свою хату, яку будував власними тоді ще молодими силами, свою церкву, шанував своїх сусідів і počував себе членом громади. Кожний прожитий тут день карбувався в його пам'яті як велика не писана книга його життя, його малих радощів і його великого терпіння»* (Новими дорогами, 1972: 28).

М. Гримич у статті «Ізоморфність українського кулінарного фольклору в українсько-канадському та українсько-бразильському діаспорних середовищах» зазначає, що «останнім могіканом» залишається прив'язаність людей (часом незбагненно сентиментальна) до їхніх своїх предків (Гримич). У спогаді Василь розповідає про весілля, на якому він був з батьками. Частували на ньому українськими стравами: смаженою капустою, голубцями, печеним і жареним м'ясом (Новими дорогами, 1972: 46). Отже, біографічний нарис репрезентує всі етнічні символи (ознаки етносу) українців: мову, релігію, звичаї, одяг, страви.

Анна Леськів-Кіт у творі «Закерзонські долі. Спогад про село Корчмин» так схарактеризовує українських переселенців у Польщі: «*Більшість українців у Польщі, попри їх переслідування, держались*

свого українського походження від початкових найтяжчих років. Ці люди хрестили людей у рідному обряді, навчали своїх дітей рідної мови, виховували їх в українському дусі, навчали читати й писати по-українськи. І за таких людей треба бути гордимі» (Леськів-Кіт, 2002: 183). Її спогади дають цінну інформацію про примусове виселення до Польщі у 1947 році (в історії відома як операція «Вісла») та боротьбу українських патріотів, що борилися з трьома окупантами рідної землі: німецькими фашистами, московськими сталіністами, польськими шовіністами» » (Леськів-Кіт, 2002: 5). До збірки також увійшли спогади брата Михайла, учасника УПА та біографії вояків УПА. Оприявнюючи факти організації Української Повстанської Армії; ставлення простого населення до українських захисників, традиції та звички вояків УПА, Анна повертає справжню історію України, яка довгий час спотворювалася. Село Корчми, з якого походить Анна, розташовано на Львівщині. Незважаючи на те, що в селі більшість складала українці, вони постійно відчували гніт з боку польського населення та адміністрації. Анна неодноразово зазнавала утисків та катувань з боку польської поліції, оскільки батько та брат Михайло були учасниками УПА. Психологічною травмою стали події виселення односельців і допит Анни, на якому її провокували, залякували, били. Під впливом травматичної ситуації, коли людина стикається з жахом, вона найчастіше впадає у стан дезінтеграції, але Анна не втратила жодного разу контроль над ситуацією і не видала ані місця знаходження бункера полякам, ані – батька та брата. Для позначення зневажливого ставлення до представників польської адміністрації, які придушували українство, Анна використовує жаргонізм: «виродки», «катюги», «садисти», «недолюдки» та ін. (Леськів-Кіт, 2002: 160). Спогад Анни висвітлює проблему колективної пам'яті українців, яка була заблокована в радянські часи. У розділі «Українська повстанська Армія» Анна наголошує на мотивації українських хлопців, що вступили до лав УПА: «наприкінці літа 1943 року в наших околицях можна вже було побачити рідних вояків. Вони вирости з поневоленого народу, бо український народ виявив сильне бажання жити вільно на своїй власній землі, а не бути наймитом московським чи польським...Українські селяни Закерзоння були дуже горді зі свого війська, вони дивилися на упівців як на своїх синів, своїх оборонців та свою рідну армію». Хлопці українці активно вступали в армію, оскільки «не хотіли бути рабами, а бажали бути борцями та воювати за вільну і від нікого незалежну Україну. Тільки боротьба може дати волю і незалежність рідній землі» (Леськів-Кіт, 2002: 41). Спогади Анни містять не тільки факти виборювання української держави, а й репрезентує духовно-етнічні виміри українців, наприклад, один із основних – релігійність. У важкі хвилини авторка завжди звертається до Богородиці, і тільки вона їй допомагає вижити. Церкві, що збудована в 1720 році, та Чудотворній іконі Божої Матері Анна присвячує окремий розділ «Під покровом корчминської Богоматері», в якому розповідаються чудеса, пов'язані з образом.

Спогад Маргарити Пилипчук «Як губилося минуле» починається епіграфом: «Дорогому синові Володі й всій українській молоді Присвячую ці свої спогади, щоб, прочитавши їх, відчувли, який життєвий шлях пройшли їх батьки, залишаючи рідний край. І нехай

серця їх тоді наллються любов'ю, та пошаною до батьків, а розум наповниться свідомістю болі пережитого ними, щоб і самі через них навчилися любити Україну й ніколи її не забували (Пилипчук, 1956: 3). Свою еміграцію Маргарита називає мандрями. У неї, як і у більшості українців третьої хвилі еміграції, не сприйняття режиму стало причиною покинути рідну землю: *Маргарита «зібрань уникала, брехати не вміла, до церкви ходила, а й ще донька священника. Чи треба було більше...»* (Пилипчук, 1956: 51). Спогади містять інформацію про часи становлення радянської влади, німецької окупації, еміграції волинської родини спочатку до Польщі, а потім до Словаччини в 1944 р., перебування в таборах Австрії; чільне місце посідають описи примусової репатризації 1945 р.; від'їзд до Канади. Певну пам'ять твору складають пейзажи. У Маргарити добре розвинена образна пам'ять, авторка зберегла і відтворила своєрідність української місцевості Волині й Полісся.

На думку М. Костомарова, українець любить природу, тому й «українська поезія невіддільна від природи, вона оживляє її, робить учасницею радощів і горя людської душі» (Костомаров, 1861: 6). З опису природи постає українська душа: «Я – волинячка, люблю Волинь безмежно». Маргарита певний час жила й в Поліссі: *«На весні, коли широкі води розливаються, розцвітають жовті квіти, шумлять очерети. Тумани плвуть. Пахуча лепеха під час Зелених Свят естиляє підлоги церкви і хат. А бузьки довгоногі, з червоними носами, що походжають по болоті, чуються господарями там. Цього мала на Волині»* (Пилипчук, 1956: 53]. Спогади Маргарити про релігійні свята доповнюють уявлення про цілісну систему світобачення українця. Маргарита порівнює одяг, регіональні звички, що притаманні волинянам і «поліщукам», і зазначає: *«Люблю однаково, як і Волинь, і Полісся. Це ж не розривні частини нашої Батьківщини. Нема і не може бути кордонів між Волинню, Поліссям, Галичиною й Київщиною, серцем України»* (Пилипчук, 1956: 54).

Згадує Маргарита, як працюючи, одного осіннього дня, легкий вітерець, лагідне сонечко нав'яв спогад про рідну землю: *«Станеш, обіпрешся на лопату, та мрії й оволодіють ціле твоє ество. Подивишся навкруги: там корчик, там бугрик, і не зоглянешся, як думки вже далеко ... Там на Україні. Так простояв би довго»* (Пилипчук, 1956: 12). Ностальгією за рідною землею пройняті спогади проживання й в Канаді: *«Сидячи коло вікна та дивлячись на краєвиди Канади, тепер проходили мені дні у вагоні. На жаль, жодного враження по них в мене не залишилося, усі мої думки летіли назад, туди в Україну. І звісно вже в Австрію, де залишилася родина і могила матері»* (Пилипчук, 1956: 38). Маргарита Пилипчук протягом життя як в Україні, так і за кордоном змагалася за свій життєвий простір, за можливість бути собою. Аналізовані твори сприяють осмисленню українця в галузі самопізнання, до чого і закликав Є. Маланюк: *«Може, найважливішим з наших завдань, як національної спільноти, було, є і буде: пізнати себе»* (Пилипчук, 1956: 5).

Таким чином, з автобіографій, біографічних нарисів, спогадів

через опис історичних подій, оприявлено та осмислено образ українця в європейському просторі; аналіз етнопсихологічних характеристик, духовно-сакральних проявів крізь призму особистісних психологічних переживань дав можливість дослідити літературну версію пам'яті.

### Література

1. Ассман Ян. Культурная пам'ять : Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Пер. с нем. Н.Н. Сокольской. М. : Языки словянской культуры, 2004. 368 с.
2. Гримич М. «Ізоморфність українського кулінарного фольклору в українсько-канадському та українсько-бразильському діаспорних середовищах». URL : [http://chtyvo.org.ua/authors/Hrymych\\_Maryna/](http://chtyvo.org.ua/authors/Hrymych_Maryna/)
3. Костомаров Н. И. Две русские народности / Основа : Ежемес. обществ.-полит. и лит. худож. журн. Петербург. 1861. № 3. С. 33–80.
4. Кислиця Д. Світе ясний. Спогади. Оттава : «Нові дні», 1987. 444 с.
5. Леськів-Кіт А. «Закерзонські доли. Спогад про село Корчмин» / За ред. Мирослава Іваника. Торонто. Канадсько-Український бібліотечний центр, 2002. 397 с. URL : <http://diasporiana.org.ua>
6. Луцій С.І. Романістика української діаспори 196-1980-х рр. : проблематика жанрово-стильові парадигми. Тернопіль : Джура, 2017. 412 с.
7. Маланюк Є. Нариси з історії нашої культури. Нью-Йорк, 1954. 42 с. URL : <http://diasporiana.org.ua>
8. Новими дорогами. Біографічний нарис про Василя Перепелюка / опрацювала Н. Когуська. Вінніпег : Накладом Василя Перепелюка, 1972. 243 с. URL : <http://diasporiana.org.ua>
9. Пилипчук М. Як губилося минуле. Спогад. Бавнд Брук : Друкарня УПЦ, 1956. 97с. URL : <http://diasporiana.org.ua>
10. Пресіч О. Орачі прерій. Українська проза в Канаді. Проблемно-тематичні і жанрово-стильові пошуки. К. :К.І.С., 2018. 286 с. URL : <http://diasporiana.org.ua>
11. Хальбваск М. Социальные рамки памяти / Пер. с фр. и вступ. статья С.Н. Зенкина. М. : Новое издательство, 2007. 348 с.

### References

1. Assman Yan. Kulturnaia pamiat : Pysmo, pamiat o proshlom u polytecheskaia ydentychnost v vysokikh kulturakh drevnomy / Per. s nem. N.N. Sokolskoi. M. : Yazyky slovianskoi kultury, 2004. 368 s.
2. Hrymych M. «Izomorfnist ukrainskoiho kulinarneho folkloru v ukrainsko-kanadskomu ta ukrainsko-brazylskomu diaspornykh seredovyschakh». URL : [http://chtyvo.org.ua/authors/Hrymych\\_Maryna/](http://chtyvo.org.ua/authors/Hrymych_Maryna/)
3. Kostomarov N. Y. Dve russkye narodnomy / Osnova : Ezhemes. obshchestv.-polyt. y lyt. khudozh. zhurn. Peterburh. 1861. № 3. S. 33–80.
4. Kyslytsia D. Svite yasnyi. Spohady. Ottava : «Novi dni», 1987. 444 s.
5. Leskiv-Kit A. «Zakerzonski doli. Spohad pro selo Korchmyn» / Za red. Myroslava Ivanyka. Toronto. Kanadsko-Ukrainskyi bibliotchnyi tsentr, 2002. 397 s. URL : <http://diasporiana.org.ua>
6. Lushchii S.I. Romanistyka ukrainskoi diaspory 196-1980-kh rr. : problematyka zhanrovo-stylovi paradyhmy. Ternopil : Dzhura, 2017. 412 s.
7. Malaniuk Ye. Narysy z istorii nashoi kultury. Niu-York, 1954. 42 s. URL : <http://diasporiana.org.ua>
8. Novymy dorohamy. Biohrafichnyi narys pro Vasyliya Perepeliuka / opratsiuvala N. Kohuska. Vinnipeh : Nakladom Vasyliya Perepeliuka, 1972. 243 s. URL : <http://diasporiana.org.ua>

9. Pylypchuk M. Yak hubylosia mynule. Spohad. Bavnd Bruk : Drukarnia UPTs, 1956. 97s. URL : <http://diasporiana.org.ua>

10. Presich O. Orachi prerii. Ukrainska proza v Kanadi. Problemno-tematychni i zhanrovo-stylovi poshuky. K. :K.I.S., 2018. 286 s. URL : <http://diasporiana.org.ua>

11. Khalbvaks M. Sotsyalnye ramky pamiaty / Per. s fr. y vstup. statia S.N. Zenkyna. M. : Novoe yzdatelstvo, 2007. 348 s.

### **АНОТАЦІЯ**

*У статті розглянуто літературну версію колективної пам'яті в мемуарній прозі діаспори через аналіз етнопсихологічних характеристик українства за кордоном. Послугуючись роботами М. Альбвакса, Ю. Лотмана, Я. Ассмана, П. Рикера та ін., у статті проаналізовано біографічний нарис про Василя Перепелюка «Новими дорогами» (упорядник Наталія Когуська), Анни Лесків-Кіт «Закерзонські доли. Спогад про село Корчмин», Маргарити Пилипчук «Як губилося минуле».*

*Автор спогаду послугується автобіографічною пам'яттю, що з усіх видів є найбільш тривалою, яка з роками здатна випрозорюватися. Так, у нарисі «Новими дорогами. Спогад про Василя Перепелюка» репрезентовано всі етнічні символи українців: мову, релігію, звичаї, одяг, страви. У спогаді Анна Лесків-Кіт «Закерзонські доли. Спогад про село Корчмин» висвітлює проблему колективної пам'яті українців, яка була заблокована в радянські часи. Авторка розкриває факти виборювання незалежності української держави учасниками УПА. Спомин розкриває не тільки факти певних історичних подій, а й репрезентує релігійність як один із основних духовно-етнічних вимірів українців. Спогад Маргарити Пилипчук «Як губилося минуле» містить інформацію про часи становлення радянської влади, німецької окупації, життя емігранта, а також етнопсихологічні та духовно-сакральні характеристики українців. Певну частину спогадів про релігійні свята доповнюють уявлення про цілісну систему світобачення українця. У проаналізованих творах наратор і як комунікант, і як безпосередній учасник подій, згадує і передає реципієнту певні факти зі свого життя та життя суспільства: еміграція та облаштування побуту; психологічні переживання; етнопсихологічні та ментально-духовні особливості українства; радянську та діаспорну рецепцію на певні історичні події та факти. Таким чином, наратор, що є і головним героєм спогаду, як комунікант передає пам'ять про певні події, свідком і учасником яких був сам. Саме тому специфікою мемуарної літератури є фактографічність, хронікальне відтворення подій, документалізм, певна суб'єктивізм, емотивованість.*

**Ключові слова:** пам'ять, діаспора, оповідач, історичні події, психологічний досвід.

УДК 82.111–311

DOI 10.31494/2412-933X-2019-1-9-22-27

## THE SEA MOTIF IN IRIS MURDOCH'S NOVEL "THE UNICORN"

## ОБРАЗ МОРЯ В РОМАНІ АЙРІС МЕРДОК "ЄДИНОРИГ"

**HALYNA BOKSHAN,**

Candidate of Philological Sciences,  
Associate Professor

<https://orcid.org/0000-0002-7430-8257>

[alebo@ukr.net](mailto:alebo@ukr.net)

Kherson State Agrarian University

✉ 23 Stritenska St.  
Kherson 73006

**ГАЛИНА БОКШАНЬ,**

кандидат філологічних наук,  
доцент

✉ вул. Стрітенська, 23  
Херсон 73006

Original manuscript received: August 17, 2019

Revised manuscript accepted: September 12, 2019

### ABSTRACT

*The paper examines the special features of the sea motif in I. Murdoch's novel "The Unicorn". It looks at the previous studies on this work (by Yu. Lokshyna, A. Matiichak, S. Pavlychko and I. Tuliakova), which show that this motif has not been a subject of thorough research, that makes the theme of the paper topical. The purpose of the study is to determine the peculiarities of the sea motif in the novel "The Unicorn", identifying its relations with the main characters and major motifs, and also its correlation with mythological ideas about water. The paper highlights that the sea motif as an element of gothic landscapes accumulates ambivalent semantics, characteristic of mythopoetic texts. It stresses that the sea motif correlates with many characters of the novel, demonstrating different connotations in these relations. The study underlines that its interaction with the main character Marian Taylor is outlined most vividly. It is articulated to readers in this personage's reflections. Such correlation with the female character seems logical since there is a gender reference to water, inherent to a mythological picture of the world. The paper characterizes the specific features of visualization of the sea motif consisting in the use of a wide range of colors to depict its controversial and dynamic nature. It outlines personification of this motif and correlation with the motif of death that generates tragic modus of the literary work, accentuated with a poetic intertext – Paul's Valery poem "The Graveyard by the Sea". The analysis made it possible to draw a conclusion that the polyvalent sea motif realizes ambivalent semantics through the relations with the female and male characters and also with the motif of death. These accents connect it with mythological ideas about this primordial element, whose attributes are chaos, hostility and danger. The sea motif in "The Unicorn" evolves in the traditions of a gothic novel with immanent gloomy landscapes which serve as a background of mysterious and enigmatic events.*

**Key words:** sea motif, gothic novel, mythological ideas, motif of death, tragic modus.

Візуалізація образу моря у творчості А. Мердок видається закономірною з огляду на ірландське походження письменниці й географічні особливості острівної країни, що омивається Атлантичним океаном та Ірландським морем. Цей образ посідає особливе місце в художньому просторі її прози, зокрема, в романі «Море, море», в якому він оприявнюється на рівні заголовка, в «Замку на піску», а також у «Єдинорогу». У різножанрових творах авторки образ моря є поліфункціональним. Нас передусім цікавить його специфіка в неоготичному романі «Єдиноріг», який можна вважати досить ґрунтовно вивченим у вітчизняному й зарубіжному літературознавстві. Так, А. Матійчак розглянула цей твір із позиції жанрових моделей, акцентувавши в ньому «вишукану стилізацію під готику», а також філософсько-етичну складову (Матійчак, 2009). Окрім того, дослідниця схарактеризувала феномен гри в «Єдинорогу», зосередивши увагу на «парадигмі сну як поєднанні реального та ірреального» (Матійчак, 2004). Ю. Локшина зробила значний внесок у вивчення поетики роману А. Мердок у дисертаційному дослідженні, ґрунтовно вивчивши в ньому «готичний» простір як поле психологічних експериментів», а також його темпоральні особливості (Локшина, 2015). С. Павличко дослідила «Єдиноріг» як «утілення авторської концепції людської долі і свободи» (Павличко, 2001). І. Тулякова проаналізувала специфіку живописної ремінісценції в цьому творі, з'ясувавши особливості інтерпретації міфологеми єдинорога з опертям на його втіленні у візуальному мистецтві (Тулякова, 2013). Ми розглянули особливості інтерпретації кельтської міфологеми фейрі в ньому, здійснивши порівняльний аналіз із романом Г. Пагутяк «Зачаровані музиканти» (Бокшань, 2018). Утім, попри наявність різноаспектних досліджень, присвячених роману А. Мердок «Єдиноріг», можна констатувати, що образ моря в ньому усе ж залишається без належної уваги науковців. Це дозволяє вважати тему нашої розвідки актуальною і спонукає долучитися до заповнення наявної лакуни.

Мета статті – визначити специфіку образу моря в романі «Єдиноріг», виявивши його кореляцію з головними персонажами твору та основними мотивами, а також з'ясувавши його зв'язки з міфологічними уявленнями про водну стихію.

Для досягнення поставленої мети доцільно використати такі методи: контекстуальний (розглянути роман А. Мердок у контексті традиційної міфології), інтертекстуальний (здійснити деконструкцію тексту задля виокремлення й аналізу міфологічних інтертекстів та авторського дискурсу), семіологічний (з'ясувати семантику міфологічних мотивів і образів), психоаналітичний (окреслити архетипні основи та психологізм образів), поетологічний (дослідити міфопоетику твору).

Наскрізьний образ моря в романі А. Мердок «Єдиноріг» є частиною готичних пейзажів, іншими елементами яких постають тополи похмурих замків Гейз і Райдерс, гігантських узбережних скель із чорного піщаника, велетенських круч і дольменів та містичних боліт із миготливими зеленими вогниками. Він акумулює амбівалентну семантику, суголосну міфопоетичним уявленням про воду загалом і солону воду зокрема. Образ моря корелює з багатьма персонажами роману, оприявнюючи в цих зв'язках різні конотації.

Найчіткіше окресленою у творі А. Мердок є взаємодія образу моря з головною героїнею – Меріан Тейлор, через сприймання якої він переважно артикулюється читачеві. Природною видається його кореляція з жіночим персонажем, адже така гендерна співвіднесеність із водною стихією притаманна міфологічній картині світу. Контрастними є зображення моря на початку твору, коли перед Меріан воно постає «сяючим смарагдом, покритим смугами темного пурпуру» (Мердок, 2002), та при подальшому з ним знайомстві: «Насправді безкінечна чорна лінія узбережжя здалася їй відразливою і страшною. Уперше вона бачила пейзаж, настільки ворожий людині» (Мердок, 2002). Саме така мінлива тональність визначає характер функціонування образу моря в романі.

Полісемантичність образу моря візуалізується через багату палітру відтінків: спокійне і привітне, воно зображене «в райдужних павичевих» (Мердок, 2002), «ніжно лазурових» (Мердок, 2002), «бліді зелені» (Мердок, 2002) або «імлісто-блакитних» (Мердок, 2002) кольорах. Полярні характеристики оприсутнюються через поєднання контрастних барв: «Біла піна змішувалася з чорною водою, як чорнила зі сметаною» (Мердок, 2002). Амбівалентність образу акцентовано повторенням бінарної опозиції «біле–чорне»: «Коли сніжно-біла хвиля відступала і піна розсіювалася, море показувало свій колір – чорнильно-чорний, попри яскраві промені сонця» (Мердок, 2002). Чорні кольори також домінують у зображенні берегової лінії, уздовж якої полюбляла блукати Меріан: «Чорне грізне громаддя кручі вивишувалося тут, за її спиною. <...> Пляж також був чорний: біла стіна – піщаний, коло води – кам'янистий» (Мердок, 2002). Контроверсійність семантичного об'єму образу моря відображена в його динамічному характері: воно може виглядати спокійним, проте за якийсь час перетворитися на череду бурхливих хвиль, що «з дикою швидкістю накочуються на берег» (Мердок, 2002).

Образ моря персоніфікований: ця стихія уявляється Джеральду Скоттоу підступним холоднокровним убивцею, тому він наполегливо застерігає Меріан від купання в ньому. Джеральд також говорить про страшну бурю, що кількома роками раніше спустошила все довкола. Про можливість потонути дівчину попереджає незнайомиць на березі, згадуючи про недавню загибель у морі двох німців. Господиня замку Райдерс так само віднаджує Меріан від купання: «І пірнати, і випірнати тут однаково небезпечно; все могло закінчитися досить печально» (Мердок, 2002). Джеймсі розповів дівчині про могутній потік води, який одного разу змив машину разом із усіма її пасажирами в море. Тут окреслюється кореляція образу моря з мотивом смерті, що увиразнює семантику трагічного в ньому, яка посилюється через поетичний інтертекст – вірш Поля Валері «Морське кладовище», який запропонувала почитати господиня замку Гейз – місіс Крін-Сміт. Образ моря в романі А. Мердок суголосний багатьом міфологічним текстам, у яких воно постає руйнівною силою, використовувану богами для покарання тих, хто вчинив переступ (McHardy, 2008).

Елементами зловісних морських краєвидів постають «вежі сірих скель» (Мердок, 2002): їх образи також містифіковані й демонізовані. При першому знайомстві вони здалися Меріан «величезними закам'янілими чудовиськами» (Мердок, 2002). Образи скель співвідносяться в романі з емоцією страху, що генерує трагічний модус



твору. Аналогічну семантику має образ моря, що асоціюється не лише з тривогою, небезпекою і катастрофою, а й із чимось таємничим та незбагненим: «Меріан ніколи не відчувала страх перед морем. Однак тепер із нею відбувалося щось дивне. Ось вона зануриться у воду – і від передчуття цього її охопив frisson, чимось схожий на сексуальний, болісний і приємний одночасно» (Мердок, 2002). Слушною в цьому контексті видається спостереження Б. Кноткової-Чапкової про те, що «море пов'язується з інакшістю, з невідомим, хаосом, стихійними силами й небезпекою» (Knotková-Čapková, 2006).

Образ моря набуває ознак ненажерливого чудовиська, здатного проковтнути будь-кого: «Берег стрімко опадав донизу, створюючи зворотний прибийний потік, у якому кожна відступаючу хвилю хижо і злісно накривав високий гребінь хвилі наступної» (Мердок, 2002). Навіть тюлень у такій воді налякав Меріан, бо здався зловорожим морським божком. Демонічний характер образу моря увиразнюється топосами Диявольської Греблі, а також замків Гейз і Райдерс, які після всіх подій, що в них відбулися, уваялялися Ефрінгаму Куперу Сціллою і Харибдою. «Розорений пейзаж» долини біля замку Гейз опісля бурі (розкидане каміння, уламки гілля, брудний труп вівці, «мертві лососі, розкидані на схилі пагорба» (Мердок, 2002) підкреслює семантику спустошуючої сили: «Будинок лежав на узбіччі стрімких вод, ніби викинутий на берег порожній корабель» (Мердок, 2002). Загибель Пітера Крін-Сміта в автомобілі, який змило в море, ставить виразні акценти у взаємодії цього образу з мотивом смерті, що надає йому значення жанротвірною чинника.

Емоція страху є домінантною в кореляції образів головної героїні та моря, які пов'язані з мотивом боротьби людини з природною стихією. Дівчина намагалася всіляко подолати тривожні відчуття, що охопили її: «Незважаючи на неабиякий переляк, вона все ж вирішила увійти в море. <...> Це було питанням гордості. Вона відчувала: якщо зараз дозволити страху перед морем укріпитися, то в душі виникне отвір, пролом, кризь які інші, гірші, побоювання почнуть із легкістю проникати» (Мердок, 2002). В епізоді, коли Меріан кидає виклик підступній стихії, спостерігаємо зміну в гендерній співвіднесеності образу моря, акцентовану Г. Башлярю: «Між людиною і морем починається лютий двобій. Вода стає злісною, вона змінює стать. Відчуваючи гнів, вона набуває своєї чоловічої іпостасі» (Башляр, 1998). Дівчина поступилася перед грізною стихією й відмовилася від спроб поплавати в морі.

З образом моря корелює ще один жіночий персонаж – Еліс Лер. Ефрінгаму Куперу молода жінка бачилася істотою з іншого світу: «Неподалік гуркотіли хвилі, а тут було фантастично тихо, і здавалося, що Еліс лежить уже тисячі років, морська богиня античних часів, яка поринула в роздуми у своєму водяному царстві» (Мердок, 2002). Портретні характеристики цієї героїні алюзивно пов'язані з міфічними нереїдами, зокрема, Фетідою, Амфітрітою й Галатеею. Таке міфопоетичне аранжування образу моря контрастує з його візуалізацією, схарактеризованою попередньо.

Таким чином, полівалентний і динамічний образ моря в романі А. Мердок «Єдиноріг» через зв'язки з жіночими і чоловічими

персонажами, а також із мотивом смерті оприявнює амбівалентну семантику, в якій домінує здатність до руйнування і знищення. Згадані акценти споріднюють його з міфологічними уявленнями про цю стихію, атрибутами якої є хаос, ворожість і небезпека, тому закономірною видається його персоніфікація у вигляді чудовиська. Образ моря в «Єдинорогу» витримано в традиціях готичного роману з характерними похмурими пейзажами, на тлі яких відбуваються загадкові й таємничі події. Перспективи подальших досліджень убачаємо у вивченні специфіки цього образу в інших творах А. Мердок, зокрема, в романах «Море, море» й «Замок на піску».

#### Література

1. Башляр Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи / Г. Башляр. – М. : Изд-во гуманитар. л-ры, 1998. – 268 с.
2. Бокшань Г. Міфологема феїри в романах «Зачаровані музиканти» Галини Пагутяк і «Єдиноріг» Айріс Мердок / Г. Бокшань // Султанівські читання. – 2018. – Вип. 7. – С. 126–135.
3. Локшина Ю. Традиции готического романа в творчестве Айрис Мердок и Джона Фаулза: дисс. на соискание науч. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (литература Америки, Африки, Европы, Ближнего и Дальнего Востока)» / Ю. Локшина. – М., 2015. – 161 с.
4. Матійчак А. Жанрові моделі романів Айріс Мердок / А. Матійчак // Питання літературознавства. – Вип. 77. – 2009. – С. 221–230.
5. Матійчак А. Феномен гри у творчості Айріс Мердок / А. Матійчак // Питання літературознавства. – Вип. 11 (68). 2004. – С. 35–45.
6. Мердок А. Єдиноріг / А. Мердок. – М. : ООО «Издательство АСТ»; Харьков : «Фолио», 2002. – 317 с.
7. Павличко С. Лабіринти мислення : інтелектуальний роман сучасної Великої Британії // Зарубіжна література : дослідж. та критич. статті / С. Павличко. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 271–389.
8. Тулякова И. Живописная реминисценция в романе Айрис Мердок «Єдиноріг» / И. Тулякова // Актуальные вопросы филологической науки XXI века. – Ч. 2. – 2013. – С. 226–233.
9. Knotková-Čapková B. Symbols of Water and Woman on Selected Examples of Modern Bengali Literature in the Context of Mythological Tradition [Electronic resource] / V. Knotková-Čapková // Wagadu: Journal of Transnational Women's & Gender Studies. – Vol. 3, 2006. – P. 155–169. – Available at: <http://cofax.cortland.edu/wagadu/Volume3/Printable/capkova.pdf>.
10. McHardy F. The “Trial by Water” in Greek Myth and literature [Electronic resource] / F. McHardy // Leeds International Classical Studies. – No. 7.1. – 2008. – P. 1–20. – Available at: <http://arts.leeds.ac.uk/lics/2008/200801.pdf>.

#### References

1. Bashlar, G. (1998). Voda i grezy. Opyt o vooobrazenii materii [Water and Dreams. An Essay on the Imagination of Matter]. Moscow : Izd-vo humanit. l-ry [in Russian].
2. Bokshan, H. (2018). *Mifolohema feiri v romanakh "Zacharovani muzykanty" Halyny Pahutiak i "Yedynorih" Airis Merdok* [The Fairy Mythologem in the Novels “The Enchanted Musicians” by Halyna Pahutiak and “The Unicorn” by Iris Murdoch], Sultanivski chytannia, 7, 126–135 [in Ukrainian].
3. Lokshyna, Yu. (2015). Traditsii goticheskogo romana v tvorchestve Ayris Merdok i Dzhona Faulza [Traditions of a Gothic Novel in the Literary Works of Iris Murdoch and John Fowles] (Unpublished doctoral dissertation). Moscow : Institute of the World Literature named after A. Gor'kiy [in Russian].
4. Matiichak, A. (2009). *Zhanrovi modeli romaniv Airis Merdok* [Genre Models of Iris Murdoch's Novels], Pytannia literaturoznavstva – Problems of Literary Criticism,

77, 221–230 [in Ukrainian].

5. Matiichak, A. (2004). *Fenomen hry u tvorchosti Airis Merdok* [The Phenomenon of Playing in Iris Murdoch's Literary Works], *Pytannia literaturoznavstva – Problems of Literary Criticism*, 11 (68), 35–45 [in Ukrainian].

6. Merdok, A. (2002). *Yedynorog* [The Unicorn]. Moscow: OOO "Izdatelstvo AST"; Kharkov : "Folio" [in Russian].

7. Pavlychko, S. (2001). *Labirynty myslennia : intelektualnyi roman suchasnoi Velykoi Brytanii* [Labyrinths of Thinking: an Intellectual Novel of the modern Great Britain]. In S. Pavlychko. *Zarubizhna literatura: doslidzh. ta krytych. statii* [Foreign Literature : studies and critical papers] (pp. 271–389). Kyiv : Vyd-vo Solomii Pavlychko "Osnovy" [in Ukrainian].

8. Tuliakova, I. (2013). *Zhivopisnaya reministsentsiya v romane Ayris Merdok "Yedynorog"* [The Pictorial Reminiscence in Iris Murdoch's Novel "The Unicorn"], *Aktual'nyye voprosy filologicheskoi nauki XXI veka – Topical Issues of Philological Science of the 21<sup>st</sup> Century, Part 2*, 226–233 [in Russian].

9. Knotková-Čapková, B. (2006). *Symbols of Water and Woman on Selected Examples of Modern Bengali Literature in the Context of Mythological Tradition*, *Wagadu: Journal of Transnational Women's & Gender Studies*, Vol. 3, 155–169. Retrieved from: <http://colfax.cortland.edu/wagadu/Volume3/Printable/capkova.pdf>.

10. McHardy, F. (2008). *The "Trial by Water" in Greek Myth and literature*, *Leeds International Classical Studies*, 7.1, 1–20. Retrieved from: <http://arts.leeds.ac.uk/lics/2008/200801.pdf>.

#### АНОТАЦІЯ

Статтю присвячено специфіці образу моря в романі А. Мердок «Єдиноріг». Здійснено огляд попередніх досліджень твору (Ю. Локшиної, А. Матійчак, С. Павличко й І. Тулякової), на основі якого виявлено, що цей образ не становив окремого предмету вивчення, що надає актуальності темі нашої розвідки. Мета статті – визначити особливості образу моря в романі «Єдиноріг», з'ясувавши його зв'язки з головними героями і провідними мотивами, а також його співвідношення з міфологічними уявленнями про водну стихію. У розвідці акцентовано, що образ моря як елемент готичних пейзажів акумулює амбівалентну семантику, суголосну міфопоетичним текстам. Наголошено, що образ моря корелює з багатьма персонажами роману, оприявнюючи в цих зв'язках різні конотації. Зазначено, що найчіткіше окресленою у творі А. Мердок є його взаємодія з головною героїнею – Меріан Тейлор, через сприймання якої він переважно артикулюється читачеві. Така його кореляція з жіночим персонажем видається закономірною з огляду на гендерну співвіднесеність із водною стихією, притаманну міфологічній картині світу. Схарактеризовано специфіку візуалізації образу моря, що полягає у використанні багатій палітри відтінків для відображення його полісемантичності, контроверсійності й динамічного характеру. Окреслено персоніфікацію цього образу, його містичну і демонічну природу та кореляцію з мотивом смерті, що генерує трагічний модус твору, підсилений поетичним інтертекстом – віршем Поля Валері «Морське кладовище». Зроблено висновок про те, що полівалентний образ моря в романі А. Мердок «Єдиноріг» через зв'язки з жіночими і чоловічими персонажами, а також із мотивом смерті оприявнює амбівалентну семантику, в якій домінує здатність до руйнування і знищення. Загадані акценти споріднюють його з міфологічними уявленнями про цю стихію, атрибутами якої є хаос, ворожість і небезпека. Образ моря в «Єдинорогу» витримано в традиціях готичного роману з характерними похмурими пейзажами, на тлі яких відбуваються загадкові й таємничі події.

**Ключові слова:** образ моря, готичний роман, міфологічні уявлення, мотив смерті, трагічний модус.

УДК 811.111'25:821.161.2 – 1  
DOI 10.31494/2412-933X-2019-1-9-28-36

## THE SEA IMAGE IN UKRAINIAN POETRY AND ITS ENGLISH TRANSLATIONS

### ОБРАЗ МОРЯ В УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ ТА ЇЇ АНГЛОМОВНИХ ПЕРЕКЛАДАХ

**HALYNA VASYLENKO,**

Candidate of Philological Sciences,  
Associate Professor

**ГАЛИНА ВАСИЛЕНКО,**

кандидат філологічних наук, доцент

<https://orcid.org/0000-0001-7194-6299>

vasylenko\_halyna@ukr.net

Zaporizhzhia Polytechnic National  
University

✉ 64 ZhukovskySt.

Zaporizhzhia, Zaporizhzhia region,  
69061

Національний університет  
«Запорізька Політехніка»

✉ вул. Жуковського, 64

м. Запоріжжя, Запорізька обл.,  
69061

Original manuscript received: August 27, 2019

Revised manuscript accepted: September 12, 2019

#### ABSTRACT

*The article deals with the issue of sea image reproduction in English poetic translations of Ukrainian poetry. Based on the comparative analysis of parallel texts, the study reveals linguistic and stylistic forms of sea image, its meanings and functions, elucidates the translation techniques used for reproducing marine images, defines translation transformations. Literary approach is applied in order to describe the author's poetic manner and its transfer into translation, artistic expressive and figurative means in the image structure and their reflection in poetic translation. Cultural approach in the translation study of recreating the sea image in poetic translation allows to define the role of the sea as the symbol of the country and to compare its value in the field of experience of source and target cultures, to explain peculiarities of its artistic embodiment in poetic translation as well as correlation of ethno-cultural realia and symbol. The offered theme is researched insufficiently in translation studies and it features originality. The sea image in source texts and their translations has both ethno-cultural and universal characteristics. The ethno-cultural peculiarity of the sea image is in its ability to be the symbol of homeland, the symbol of state and its borders, the venue of historic events. The sea image acquires some exotic features in reproducing its ethno-cultural specifics as the result of value element loss, narrowing associative sphere, lowering perception level. Universal aesthetic features of marine images include the characters of ancient mythology and world literature, the feature to be the background for lyric experiences, the venue of actions and dramatic events; to be used in the form of comparison, epithet, metaphor on the micro-image level and macro-image level as well. The most common translation techniques are calque, paraphrase, contextual interpretation, stylistic analogy. Transformations include partial lowering of emotional expression and partial reduction of ethno-cultural specifics, unfolding micro-image patterns aimed at content explication. The balance of ethno-cultural and universal components of the sea image reproduction in English translations of Ukrainian poetry contributes to the harmony of source and target cultures' world pictures in the aspect of artistic cross-cultural communication.*

**Key words:** poetry, sea image, source text, target text, reproduction, transformation.

У житті кожної людини море, напевне, викликає переважно приємні асоціації, пов'язані з дитинством, відпочинком, подорожами, розвагами. Коли прагнемо уявити прекрасний, затишний куточок планети, де хотілося б на якийсь час опинитися, то найчастіше в уяві виникає мальовниче морське узбережжя. Художній образ даного об'єкта багатогранний, глибинний і неосяжний, як саме море. Воно завжди приваблювало поетів своєю величчю, красою і силою стихії. Україна є морською країною і, відповідно, асоціативне поле образу моря в українській ліриці доволі широке й різноманітне.

Образ як об'єкт перекладознавчих студій час від часу перебував у полі зору науковців. Зокрема, визначено поняття словесного образу, запропоновано методику його зіставного аналізу, виявлено види мікрообразних трансформацій. Згідно з Р. Зорівчак, словесний образ є синтагматичне і контекстне утворення, що функціонує в сукупності усіх його смислів і конотацій (інгерентних і когерентних) як єдина цілісність (Зорівчак, 1987: 12). Словесні образи або мікрообрази – це складники поетичного тексту, що сумою своїх перифрастичних значень формують макрообраз, образ рівня віршового тексту. Лінгвостилістичні проблеми відтворення поетичного тексту зумовлюють два типи образів: автосемантичні, смислотворчі образні мовні одиниці, тобто мікрообрази або словесні образи, та синсемантичні – формотворчі, в основі яких композиційні, ритміко-інтонаційні та евфонічні особливості організації поетичного мовлення (Чередниченко, 1980: 7).

Лінгвокогнітивне розуміння словесного образу і його функціонування в поетичному тексті передбачає розгляд образу як категорії свідомості, вербалізованого знання, об'єктивованого в тексті (Белехова, 2001: 18). В останні десятиліття в перекладознавстві набув поширення культурологічний напрям, де увагу зосереджено на особливостях відтворення іншості, етнокультурних цінностей, національної ідентичності (Bermann, 2014; Buden, 2009). Етнокультурна зумовленість лірики дозволяє дослідити образ народу і цінностей його культури в контексті поетичного перекладу.

З огляду на вище викладене, зазначимо, що образ у перекладах поезії розглядається переважно, як важливий структурний компонент художнього тексту, мистецьке явище, об'єктивація художнього світосприймання автора й увага зосереджується на особливостях відтворення образу оригіналу поетом-перекладачем. Однак, власне образ моря є поки що мало дослідженим у поетичному перекладі взагалі і в перекладах української лірики зокрема. Метою цієї розвідки є дослідити особливості відтворення образу моря творів вітчизняної поезії в їх англомовному виконанні. Для досягнення мети маємо виконати такі завдання: зіставити зображення і функції образу моря в першотворах і їх англомовних версіях; порівняти цінність зображуваного об'єкта в мові і культурі оригіналу та в мові і культурі перекладу; виявити перекладацькі трансформації.

**Методи та методики дослідження.** Основним методом дослідження є перекладознавчий аналіз паралельних текстів, що включає

виявлення і порівняння лінгвостилістичних форм зображення образу моря та визначення й пояснення використаних перекладацьких засобів при відтворенні мариністичних образів в англomовних перекладах української поезії. Задля опису особливостей авторського стилю, художніх виражальних і зображальних засобів у структурі образу та їхнього відображення в поетичному перекладі залучаємо літературознавчий підхід. Застосування культурологічного підходу дає змогу зіставити цінність об'єкта дослідження в контексті вихідної і цільової культур та пояснити особливості його образного втілення в поетичному перекладі, з'ясувати значення моря як символу, об'гурнтувати співвідношення етнокультурної реалії і символу в художньому перекладі.

**Результати та дискусії.** Багата й різнобарвна асоціативність образу, що бере початок у народнопоетичній традиції, зберігається в колективній свідомості і знаходить відображення в ліричних творах минулого і сучасності. Море є символом української етнокультури, що має такі тлумачення: частина океану – великий водний простір з гірко-солоню водою, більш-менш означений суходолом; загальнолюдський символ життя з його гріховними пристрастями і бурями; символ смерті, потойбічного світу; символ великої, часом непереборної відстані (Жайворонок, 2006: 376).

У "Заповіті" Тараса Шевченка образ моря є символом країни і її кордонів, а також символічним місцем очищення від ворожої нечисті: *Як понесе з України // У синєє море // Кров ворожу... – When from Ukraine the Dnieper bears // Into the deep blue sea // the blood of foes...* (Шевченко, 1989: 308-311). При відтворенні цих рядків перекладач Джон Вір застосував тлумачення з контексту, вживши географічну реалію *the Dnieper*, яка для українського читача є одним із символів його батьківщини; народно-поетичний епітет *синєє море* зазнав розгортання в перекладі вживанням лексеми *deep* – глибоке; інвертоване художнє означення *кров ворожу* відтворено з вживанням поетичного слова *foes*. Застосовані засоби сприяють передачі урочистого й водночас гнівного настрою першотвору.

У сучасній українській поезії Азовське та Чорне моря – то символи батьківщини. Так, приміром, у Яра Славутича, уродженця Херсонського краю, море асоціює саме з рідною домівкою, з батьківщиною, за якою сумує серце поета в еміграції: *Полів розливи та вихрасті клени, // Та шлях до моря тоне в далині...* (Славутич, 1994: 15) – *The fields of harvest, floods of maples waving, // The Black Sea road lost in infinity!* (Slavutych, 1959: 15). Наведені вище рядки дають зображення українського пейзажу, в якому образи природи відтворені перифразуванням: *полів розливи* – *the tides of harvest* (потоки ниви); *вихрасті клени* – *floods of maples waving* (хвилі кленів, що коливаються). Лексема *море* трансформувалася в *the Black Sea* з метою локальної віднесеності географічної реалії і конкретизації змісту. Його ліричний герой на океанському побережжі *З-над сосон чує рідний шум тополі, // А знизу – плескіт чорноморських хвиль* (Slavutych, 1960: 40) – *He hears the Black Sea pound the shores below him, // Above, the wind-swept poplars of Ukraine* (Slavutych, 1959: 51). Мікробраз моря в другому прикладі відтворено перифразуванням, де плескіт хвиль передають асоціативно

споріднені і контекстуально узгоджені форми, а саме: *pound the shores* – битися об берег.

Інші образи, що мають логічний та гіпо-гіперонімічний зв'язок з морем, включають океан, хвилі, острів, корабель, вітрила, човен та ін. Наприклад, в одному з віршів Василя Симоненка ліричний герой порівнює себе з Робінзоном Крузо: *Часто я самотній, ніби Крузо, // Виглядаю з-за обрїю кораблів. // І думка безпорадно грузне // В клейкім баговинні слів. – Like Crusoe, I'm often alone and thinking – // Searching for ships where the sky meets the earth, // And suddenly find my thoughts are sinking // In a bottomless pool of words* (Symonenko, 1975: 42-43).

Художня рефлексія душевного стану здійснюється засобом літературної алюзії до образу Робінзона Крузо, який виступає універсальним символом самотності. Образ моря, що виникає в уяві, посилює експресію самотності, відчаю і драматизму переживання. У сюжеті твору море безлюдне, безкрає, холодне. Його велич передає силу переживання, його непривітність – відсутність друзів і однодумців у несприятливому соціумі.

Просторовий компонент *з-за обрїю* розгортається описовим перифразом *where the sky meets the earth* (де небо стрічається з землею). Уподібнений до живої істоти, образ думки в першотворі виражає ментальний стан ліричного героя, що супроводжується вживанням емоційного слова з негативним значенням *безпорадно* та слів з негативним емоційно-оцінним інгредієнтом. У перекладі образ думки стає більш керованим і підвладним її власнику, що дослівно звучить так: я виявляю, що мої думки тонуть у бездонній заводі слів. Образ думки отримує форму множини в перекладі і втрачає емотивну одиницю *безпорадно*, епітет *в клейкім баговинні* отримує емоційно нейтральне вираження *in a bottomless pool* (в бездонному озерці).

В українській ліриці море нерідко виступає фоном подій, або ж експресивним порівнянням. В одному з творів Ліни Костенко зимовий ліс порівнюється з дрейфуючою шхуною, сосни зі щоглами, засніжені дерева з вітрилами, і на фоні цієї холодної загадкової картини відбувається освідчення юних закоханих: *А ліс, як дрейфуюча шхуна, // скрипів у льоди закутий... // І хлопець, зворушливо юний, // сказав із дорослим смутком: // – Ти пісня моя лебедина, // останнє мое кохання... – Like a schooner chained in ice // creaked the drifting forest, // and a boy so touchingly young // spoke with adult sadness: // – You are my swan song, // my last love – ...* (Four Ukrainian Poets, 1969: 56-57). Мікрообрази в цьому фрагменті твору відтворено калькуванням з переміщенням окремих компонентів змісту, що зумовлено прагненням передати ритм і граматичними нормами мови перекладу.

Образ моря в поезії втілює в собі як універсальні, так і етнокультурні риси. Англомовні переклади українських ліричних творів з мариністичними образами несуть близьке і зрозуміле переживання іншомовному читачеві і водночас передають особливе, притаманне культурі автора. Значний вплив на світову культуру мала культура Стародавньої Греції, персонажі і сюжети міфів та античної літератури

знаходять відображення в літературі кожної країни. Окремо слід зазначити, що вплив грецької культури на українську позначився ще й на побуті і традиціях, оскільки на території Приазов'я і Причорномор'я дотепер існують грецькі поселення. За однією з легенд, українці походять від Геракла й амазонок, у що хочеться вірити, особливо, коли мова йде про характер української жінки.

Одним із поширених сюжетів у мистецтві є міф про народження богині краси та кохання Венери, яка народилася з піни морської. Її грецьке ім'я Афродіта, можливо, походить від *aphros*, що означає *піна*. Тип Венери, що виходить з води, вперше зустрічається в античній скульптурі, де богиню краси зображено жінкою, що стоїть і вижимас воду з волосся (Холл, 2004: 124).

Наведемо далі для ілюстрації першотвір і переклад вірша Івана Драча "Жінка і море" – "Woman and Sea," в якому віртуозно застосована алузія до сюжету про народження Венери дозволяє відобразити узагальнений образ жінки в оригінальній манері: *Я вийшла з тебе і йду в тебе, море. // Вийшла з піни морської – // в піну людську ввійшла. // Як мене звали колись? Хіба Афродітою? // Хтозна! // Виходила з тебе на пальчиках // Сонце торкалося лівого плеча // Чиста йшла // юна йшла – наполохана // Нині не змію ходити на пальчиках // Торкається сонце правого плеча // Грішна йду // невтішна йду – наполохана // Хто там – позаду? // Хто там – позаду? Хтозна! // Море в мене – попереду // Сонце над головою // Вітер перса мої пестить // Нікого не знаю, нічого не відаю, // Спокуси переступаю, в море вступаю // Знову – маленька я, ним – наполохана // Море в мене попереду // Хто там позаду – хтозна? // Мужчиною звали його, здається... // Сонце над головою // Вітер перса мої пестить // Я вийшла з тебе і йду в тебе, море* (Драч, 1994: 143). – *Sea, I came out of you. Sea, I return to you. // came out of the seafoam // to ride the human waves. // What was my name? Aphrodite, // perhaps? // Who knows? // Coming out of you on tiptoe // with the sun on my left shoulder, // I was chaste, // I was young, // – and afraid... // Who's there behind me? // The sea is before me. // The sun is above my head. // The wind caresses my breasts... // I know no one. I know nothing. // I overstep temptations, step into the sea. // Again I am small, // – and afraid... // The sea is before me. // Who's there behind me – who knows? // His name was man, it seems... // The sun is above my head. // The wind caresses my breasts. // Sea, I came out of you. Sea, I return to you* (Drach, 1989: 49).

Переклад відтворює картину, наслідуючи манеру поетичного письма автора. Компонент образу *в піну людську ввійшла* замінено асоціативним пов'язаним і узгодженим з контекстом *to ride the human waves* – їхати хвилями людськими. Вірш у перекладі скорочено на строфу, певне, з метою полегшення сприйняття. Античний сюжет ніби отримує продовження, в якому проходження земного шляху жінкою-богинею відбувається вже в зворотному порядку, з набутим життєвим досвідом, приємними і печальними спогадами, втомою і розчаруваннями, але з незмінною ніжністю до моря і захоплення від єднання з ним.

Море у творі І. Драча та в його англомовному перекладі є універсальним сакральним символом народження і згасання, початку і завершення, живим і досконалим творінням. Як відомо, стихія води має



жіночу природу і жінка звертається до моря, мов до чогось близького і рідного. Автору вдалося досить тонко і точно вловити настрої і почуття жіночої душі. Можливо, образ був навіяний під час перебування на морі спогляданням реальних прекрасних образів жінок, яких багато в Україні, і які мають особливий, містичний і магічний зв'язок з морем.

Образне вживання моря в поезії включає стилістичні форми порівняння, гіперболи, епітети з назвами емоцій і кольорів, де в ролі останніх іноді вживаються назви коштовних каменів. Найвиразнішим тропом виступає метафора, коли море діє, мов жива істота: б'ється, мовчить, кипить, сміється, мліє, кричить, реве, грає музику, керує часом, служить місцем і простором подій і драм.

Образом, уподібненим до живої істоти, є море в поемі Т. Шевченка "Гамалія" та в її англійському перекладі, виконаному Джоном Віром, українцем за походженням. Твір розповідає про визволення козаками з турецького полону своїх побратимів. Море зображено владним повелителем водних шляхів, що віддає накази і надає підтримку відважним воякам. Наведемо далі зразки аналізу: "Не буди, Босфоре: буде тобі горе, // Твої білі ребра піском занесу, // У мул поховаю! (Рече синє море). // Хіба ти не знаєш, яких я несучи гостей до султана?" // Так море спиняло // (Любило завзятих чубатих слов'ян). – *The sea roared in fury: "I swear that I'll bury // You, Bosphorus Strait, beneath mountains of sand // Unless you are silent!... D'ye see whom I'm bearing // To visit the sultan?... Be still, I command!" // The Bosphorus quaked at the sea's angry thunder // (The sea loved those resolute, long-whiskered Slavs)* (Шевченко, 1989: 174-175).

У перекладі відтворено казковий образ моря та колоритний портрет запорожців з трансформаціями художніх деталей образу і компонентів змісту. Для увиразнення могутнього образу моря й експлікації змісту інтерпретатор вживає речення перед звертанням моря до Босфору *The sea roared in fury* – море ревло від люті, що є еквівалентом (*Рече синє море*) першотвору. Звертання з погрозами відтворено звертанням у формі умовного речення з дещо нижчим рівнем емотивної експресії внаслідок втрати лексеми *горе* і метонімічного образу Босфору *білі ребра*. Натомість у перекладі застосовано гіперболу для відтворення художньої деталі *мул* – *mountains of sand* (гори піску).

Інтерпретатор майстерно застосовує ресурси мови перекладу для відтворення стилю автора, близького до народнопоетичної традиції. В англійській версії вжито короткі розмовні форми, експресивні наказові речення, архаїчні і поетичні слова. При відтворенні образу моря і Босфору вжито тлумачення з контексту, коли українському реченню *Так море спиняло* дібрано два відповідники в англійському тексті *Be still, I command!* (Тихо, я наказую!) і *The Bosphorus quaked at the sea's angry thunder* (Босфор затремтів від злого грому моря). Образ козаків у формі епітета відтворено калькуванням зі зміною означення *чубатих* на *long-whiskered* (довговусих). Застосований відповідник зазвичай вживається для змалювання вус у котів або тигрів, що є вдалим перекладацьким рішенням, оскільки додає відтінку кмітливості і сприяє колориту зображення.

Море є рідним простором для козаків, природною стихією, що підтримує їх у визвольних змаганнях, гарна погода на морі передає радісний настрій запорожців від повернення додому: *Гамаліє, вітер віє, // ось-ось наше море! // І сховалися за хвилі – // За рожеві гори. – Hamaliya, feel the breezes... // Our home seas are pounding!... // Then the Cossack boats are hidden // By billows like mountains* (Шевченко, 1989: 182-183).

Переклад наведеного вище уривка наближено передає ритм і враження оригіналу. Для увиразнення картини зображення застосовано плуралізацію форми і стилістичну синонімію мікробразів: вітер – *breezes* (легкі вітерці), *наше море* – *our home seas* (наші рідні моря). Доданий контекстуально узгоджений компонент *the Cossack boats* (козацькі човни) зумовлений граматичними нормами і прагненням передати ритм. Порівняння хвиль з горами відтворено з вживанням поетичного слова *billows* – великі хвилі.

**Висновки.** Отже, зіставний аналіз українських віршованих текстів та їхніх англomовних перекладів показує, що образ моря в українській поезії є символом батьківщини, держави та її кордонів і несе в собі фізичну, культурну й історичну цінність. У перекладі образ моря, що для українців є символом рідної землі, може сприйматися як географічна реальія далекої, дещо екзотичної країни особливо в творах про морські походи запорожців. Асоціативне поле рідного українцям моря в перекладі змінюється і звучується, знижується рівень семіологічної глибини, культурологічних складників, від чого образ зазнає екзотизації і стає символом чужої країни. Поширеною трансформацією мікробразного рівня є розгортання образу з метою локальної віднесеності й експлікації змісту.

Етнокультурні особливості образу моря в українській поезії та її англomовних перекладах поєднані з універсальними. Мариністичні образи поезій українських авторів вживаються у формі порівнянь, епітетів, метафор, які відтворюються повним і частковим калькуванням, перифразуванням, що супроводжується застосуванням стилістичної синонімії, стилістичної аналогії, тлумаченням з контексту. У перекладах відтворено універсальні античні і літературні алюзії, уособлений образ повелителя морських просторів, естетичні функції моря бути місцем подій, фоном медитацій і драматичних переживань ліричного героя, що сприяє гармонізації світів української і англomовної культури.

Перспективами подальших перекладознавчих студій можуть бути проблеми відтворення образності творів прозового жанру на мариністичну тематику. Цікавими і плідними можуть бути дослідження образу степу у творах різних жанрів.

### Література

1. Белехова Л. И. Типология образного пространства в американской поэзии / Л. И. Белехова // Вісник ЗДУ. Філологічні науки. – 2001. – № 3. – С. 17 – 22.
2. Драч І. Ф. Лист до калини: Поезії / Драч І. Ф. – К.: Веселка, 1994. – 286с.
3. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури. Словник-довідник / Жайворонок В. В. – К.: Довіра, 2006. – 705 с.
4. Зорівчак Р. П. Лингвостилистические характеристики художественного текста и перевод (На материале переводов украинской прозы на английский язык): автореф. дис. на соискание уч. степени докт. филол. наук:

спец. 10.02.04 «Германские языки», 10.02.20 «Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание, теория перевода» / Р. П. Зорівчак. – К., 1987. – 38 с.

5. Славутич Яр. Твори: в 2-х т. – Т 1: Поезії / Яр Славутич – К.: Дніпро, 1994. – 671 с.

6. Холл, Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Холл, Дж. – Москва: ООО «Изд-во АСТ»: ООО «Транзиткнига», 2004. – 655 с.

7. Чередниченко А. И. Лингвистические проблемы воссоздания образа в поэтическом переводе / А. И. Чередниченко, П. А. Бех. – К.: КГУ, 1980. – 66 с.

8. Шевченко Тарас. Вибрані поезії / Тарас Шевченко. – К.: «Дніпро», 1989. – 560 с.

9. Bermann S. Blackwell Companions to Literature and Culture: Companion to Translation Studies / Sandra Bermann, Catherine Porter. – USA, NY, Somerset: Wiley, 2014. – 656 p.

10. Buden B. Cultural Translation: an Introduction to the Problem, and Responses / Boris Buden, Stephan Nowotny, Sherry Simon, Ashok Bery and Michael Cronin // Translation Studies. – 2009. – Vol. 2. – No. 2. – P. 196 – 219.

11. Drach Ivan. Orchard Lamps / Ivan Drach: [edited and introduced by Stanley Kunits with woodcuts by Jacques Hnizdovsky]. – Canada, Toronto Ont.: Exile Editions Ltd., 1989. – 71 p.

12. Four Ukrainian Poets: Drach, Korotych, Kostenko, Symonenko [transl. by Martha Bohachevsky-Chomiak and Danylo S. Struk]. – New York: Quixote Spring, 1969. – 84 p.

13. Slavutych Yar. Oasis: Selected Poems / Yar Slavutych: [transl. by Morse Manly]. – New York: Vantage Press, inc., 1959. – 64 p.

14. Slavutych Yar. Oasis. Ukrainian Poems / Yar Slavutych. – Edmonton, Alberta: Slavuta Publishers, Ltd., 1960. – 64 p.

15. Symonenko Vasyl. Granite Obelisks / Vasyl Symonenko: [selected, transl., and annotated by Andriy M. Fr-Chirovsky]. – U.S.A. Jersey City: "Svoboda", 1975. – 144 p.

### References

1. Belexhova, L. I. (2001). *Tipologiya obraznogo prostranstva v amerikanskoj poezii* [Typology of Figurative Space in American Poetry], *Visnyk Zaporizkoho derzhavnogo universytetu. Filolohichni nauky – Herald of Zaporizhzhia State University. Philological Sciences*, 3, 17-22 [in Russian].

2. Drach, I. F. (1994). *Lyst do kalyny* [Letter to Guelder-Rose]. *Kuiv : Veselka* [In Ukrainian].

3. Zhaivoronok, V. V. (2006). *Znaky ukrainskoyi etnokultury. Slovnyk-dovidnyk* [Signs of Ukrainian Ethno-culture. Reference Book]. *Kyiv : Dovira* [In Ukrainian].

4. Zorivchak, R. P. (1987). *Lingvisticheskiye kharakteristiki khudozhestvenogo teksta i perevod (Na materiale perevodov ukrainskoi prozy na angliyskiy yazyk)*. (Avtoreferat doktorskoj dissertatsii) [Linguistic and Stylistic Characteristics of the Literary Text and Translation (On the Material of the Translations of Ukrainian Prose into English)]. (Doctoral Dissertation Abstract). *Kiev : Kiev State University*.

5. Slavutych, Yar. (1994). *Tvory: v 2-h t. – T 1: Poezii* [Works in 2 Volumes. – V 1: Poems]. *Kyiv : Dnipro* [In Ukrainian].

6. Hall, James. (2004). *Slovar siuzhetov i simvolov v iskustve* [Dictionary of Subjects and Symbols in Art]. *Moskva : ООО "Izdatelstvo AST": ООО "Tranzitkniга"* [In Russian].

7. Cherednichenko, A. I. (1980). *Lingvisticheskiye problemy vossozdanija obraza v poeticheskom perevode* [Linguistic Problems of Image Reproduction in Poetic Translation]. *Kiev : Kiev State University* [In Russian].

8. Shevchenko, Taras. (1989). *Vybrani poezii* [Selected Poems]. Kyiv : Dnipro [In Ukrainian].
9. Bermann, S. (2014). *Blackwell Companions to Literature and Culture: Companion to Translation Studies*. USA, NY, Somerset : Wiley.
10. Buden, B. (2009). Cultural Translation: an Introduction to the Problem, and Responses *Translation Studies*, 2(2), 196-219.
11. Drach, Ivan. (1989). *Orchard Lamps*. Canada, Toronto Ont. : Exile Editions Ltd.
12. *Four Ukrainian Poets: Drach, Korotych, Kostenko, Symonenko*. (1969). New York : Quixote Spring.
13. Slavutych, Yar. (1959). *Oasis: Selected Poems*. New York : Vantage Press, inc.
14. Slavutych, Yar. (1960). *Oasis. Ukrainian Poems*. Edmonton, Alberta : Slavuta Publishers, Ltd.
15. Symonenko, Vasyl. (1975). *Granite Obelisks*. U.S.A. Jersey City : "Svoboda".

### АНОТАЦІЯ

У статті розглядаються особливості відтворення образу моря в англomовних перекладах української поезії. На основі зіставного аналізу паралельних текстів виявлено мовностилістичні форми зображення образу моря, його значення і функції, висвітлено застосовані перекладацькі прийоми для відтворення мариністичних образів, визначено перекладацькі трансформації. Літературознавчий підхід застосовано з метою обґрунтування художніх виражальних і зображальних засобів у структурі образу та їхнього відображення в поетичному перекладі, особливостей передачі авторської поетичної манери. Культурологічний підхід до проблеми відтворення образу моря в поетичному перекладі дозволяє з'ясувати роль моря як символу країни і зіставити його цінність в полі досвіду вихідної і цільової культур, пояснити особливості його образного втілення в поетичному перекладі, а також обґрунтувати співвідношення етнокультурної реальності і символу. Запропонована тема є мало дослідженою в поетичному перекладі, а тому має певну новизну. Образ моря в першотворах і їх перекладах має універсальні та етнокультурні риси. Етнокультурна особливість образу моря полягає в його здатності бути символом батьківщини, держави і її кордонів, місцем історичних подій. При відтворенні етнокультурної специфіки образ моря зазнає екзотизації через втрату ціннісних складників, звуження асоціативного поля, зниження рівня сприйняття. Універсальні естетичні особливості мариністичних образів включають образи античної міфології і світової літератури, властивість бути фоном ліричного переживання, місцем подій і драм, вживатися у формі порівняння, епітета, метафори як на мікрообразному, так і на макрообразному рівні. Найуживанішими перекладацькими засобами є калькування, перифразування, тлумачення з контексту, стилістична аналогія. Трансформації включають часткове зниження емотивної експресії і стирання етнокультурної специфіки, розгортання мікрообразного малюнка з метою експлікації змісту. Збалансованість етнокультурного й універсального при відтворенні образу моря в англomовних перекладах української поезії сприяють гармонізації світів вихідної і цільової культур в аспекті художньої міжкультурної комунікації.

**Ключові слова:** відтворення, образ моря, першотвір, поезія, текст перекладу, трансформація.

УДК 821.161.2-311.2Кур.09  
DOI 10.31494/2412-933X-2019-1-9-37-44

## “... AT THE END OF THE SCENARIO WILL BE THE HAPPY END”: THE NARRATIVE ORGANIZATION OF S. KURILOV’S “ALONE IN THE OCEAN”

### “... В КІНЦІ СЦЕНАРІЮ HAPPY END”: НАРАТИВНА ОРГАНІЗАЦІЯ ТВОРУ С. КУРИЛОВА “САМ В ОКЕАНІ”

**OLENA VESHCHUKOVA,**  
Candidat of Philological Sciences,  
Senior Lecturer

**ОЛЕНА ВЕЩИКОВА,**  
кандидат філологічних наук,  
старший викладач

<https://orcid.org/0000-0003-2119-5495>

veshchukova@gmail.com

Zaporizhzhia State Medical  
University

Запорізький державний медичний  
університет

✉ 26 Maiakovskiyi avenue  
Zaporizhzhia, 69035

✉ просп. Маяковського, 26,  
м. Запоріжжя, 69035

Original manuscript received: August 29, 2019

Revised manuscript accepted: September 27, 2019

#### ABSTRACT

*The scientific research aims to analyze the explication of the author's intention in the book "Alone in the Ocean: a story of escape". The specifics of the narrative organization of the work are that it seems to represent two authors' consciousnesses: the consciousness of Stanislav Kurilov, who is the author and narrator and the one of his wife Olena Gendeleva-Kurilova, the compiler of the posthumous edition of the book. O. Gendeleva-Kurilova compiled the text from authentic notes of her husband; that is why she is the author of chapters' composition as a realization of the very author's intention in particular and narrative strategy in general.*

*The article attempts to discover the author's intention in development of the narrative strategy; the work is examined through the protagonist's keenness on spiritual practices and taking into account the fact that the lifetime edition of Kurilov's book was called "The Way". Consequently, the parallels are drawn between Kurilov's narratives and the way of the yoga's spiritual growth that includes the personal journey via eight stages of raja yoga and the social way of passing the nine worlds.*

*The internal fixed focalization (by G. Genette), the position of the all-knowing narrator create the preconditions for numerous flashbacks of the narrator's voice. This enables the recipient to follow up the formation of the protagonist's personality and his/her way of self-development.*

*It is found that the composition of the work is non-linear: the first part "Escape" is the culmination, "at the end of the scenario will be the happy end" (a phrase from the song of the Ukrainian band "Antytilla", the clip of which was taken based on the story of S. Kurilov). The story of escaping from a liner is a so-called "mirror", the intermediate stage between the fifth and sixth worlds, a crisis moment in life when one realizes his/her true essence and destination on the way. Further parts "Finding the Way", "Sea", "God" represent the narrator's passing one of the nine worlds. In the part called "Yoga" the narrator retells his experience in mastering of raja-yoga stages.*

*The inclusion of certain parts by O. Gendeleva-Kurilova in the book becomes reasonable and motivated if we consider them as passing through the fifth world – the material and spiritual values of humans.*

**Key words:** S. Kurilov, narrative, homodiegetic narrator, prolepsis, yoga

Наратологічний дискурс, предметом якого є проблема співвідношення “автор – першоособовий оповідач”, спричинив полеміку навколо такого поняття, як авторська інтенція (задум) у художньому творі. У цьому контексті цікаво простежити, як намір автора впливає на організацію наративу. Мета розвідки – проаналізувати експлікацію авторського задуму у книзі “Сам в океані” – творі, виданому після смерті автора, С. Курилова.

Специфіка наративної організації твору “Сам в океані: історія втечі” полягає в тому, що в ньому репрезентовано ніби дві авторські свідомості. Автором змісту десяти розділів (автобіографічних оповідань, “мемуарних новел”, за висловом ізраїльського літературознавця М. Вайскопфа (Вайскопф), документального роману, як визначено це видання у вітчизняних онлайн-книгарнях) зазначений Слава (Станіслав) Курилов, а от укладачкою книги, виданої вже після смерті Курилова, є його дружина Олена Генделева-Курилова, яка стверджує, що komponувала текст виключно з автентичних нотаток чоловіка. О. Генделева-Курилова всіляко намагається самоусунути від відповідальності за творення тексту, навіть пояснює процес підготовки книги до видання через містичний досвід (“На якийсь час я наче стала Славиним медіумом” (Курилов, 2019: 236)), задається питанням авторської інтенції (“Навіщо він її написав, чому він написав її саме так, яка спонука, яка думка стоїть за цим і що в цей час було в нього в голові” (Курилов, 2019: 236)). У результаті в неї вийшов текст, створений за принципом клаптикової ковдри з розрізнених, раніше не пов’язаних між собою спогадів і думок, іноді навіть невеликих абзаців. Можна сказати, що О. Генделева-Курилова постулює своєрідну “смерть укладача” і “відродження автора”. Літературознавці наразі не приділили належної уваги наративним особливостям подібних творів, також у вітчизняному літературознавстві відсутні дослідження, присвячені твору С. Курилова “Сам в океані”, що зумовлює актуальність цієї статті.

“Сліди” авторської присутності можна виявити також у сюжетно-композиційних та жанрово-стильових особливостях творів письменника, тобто в несуб’єктивних формах вираження авторської свідомості. Співвідношення різних елементів і частин художнього твору, композиційні домінанти... дають підстави говорити про відповідність усіх рівнів художньої структури творчій волі та задумові автора”, – стверджує М. Гірняк (Гірняк, 2008: 133). Тож О. Генделева-Курилова відбирала з нотаток Курилова чернетки, що відповідали задуманим саме нею порядку і логіці майбутньої книги. Це той самий випадок, коли автор і гомодієгетичний наратор в автобіографічному творі збігаються лише частково, адже повноцінним співавтором можемо вважати О. Генделеву-Курилову. Саме вона є творцем композиції розділів як реалізації авторської інтенції зокрема і наративної стратегії загалом.

Отже, “Сам в океані” – історія про втечу океанографа Станіслава Курилова з Радянського Союзу в 1974 році. Стрибнувши вночі з лайнера поблизу Філіппін, він три доби провів у відкритому океані без води та їжі і завдяки прекрасній фізичній підготовці й силі духу зміг допливти до берега. Не останню роль у цьому зіграла безмежна любов до морської стихії, яка багато в чому визначила його професійне покликання і життєвий шлях.

М. Вайскопф аналізує наративи Курилова як пошук шляху і низку ініціацій крізь призму психології К. Г. Юнга та іудейської містичної традиції – тексти Біблії і кабали (Вайскопф). У нашому ж дослідженні зроблено спробу простежити авторський задум і спиратися на інтенції самого Курилова і його дружини. Оповідь ведеться від першоособового наратора, що дає можливість автору зосередити читацьку увагу на внутрішньому світі і якнайповніше розкрити психологію головного героя. Перше видання твору С. Курилова мало назву “Шлях”, і композиція, принципи добору й компоновання текстів з розрізнених чернеток у розділи книги “Сам в океані”, укладеної дружиною, стають, на нашу думку, зрозумілими, якщо розглянути його крізь захоплення головного героя духовними практиками, його містичний досвід і багаторічні інтенсивні заняття йогою. Шлях Курилова – це шлях духовного розвитку, що включає в себе природний (татвічний) шлях, особистий шлях (вісьмома шаблями раджа-йоги) та соціальний шлях проходження (пізнання й усвідомлення) дев’яти світів (Беленицький, 1998: 12).

Внутрішня фіксована фокалізація (Женетт, 1998: 206), позиція всевідаючого наратора створюють передумови для численних флешбеків відвертого і глибоко інтимного голосу автора, якому слово надає дружина. За Ж. Женеттом, внутрішня фіксована фокалізація зображає події і ситуації з точки зору однієї особи впродовж усього твору. Це дає можливість реципієнтові простежити формування особистості головного героя, його шлях саморозвитку і трансформацію від учня до адепта (посвяченого).

Хронологічно композиція книги нелінійна, пунктирна, тому що перший (найбільший) розділ “Втеча” є ніби кульмінацію життєвого шляху Курилова, виживання в морській стихії і в океані людських пристрастей загалом. Саме про цей наратив можна сказати, що “в кінці сценарію happy end”. Це фраза з пісні гурту “Антитіла” “Там, де ми є”, кліп на яку знятий за мотивами історії Слави Курилова (Антитіла, 2019). Реалії масової культури зумовлюють той феномен, що читач книги, скоріше за все, спершу бачив кліп, отже, видавці могли розраховувати на підготовленого, “зразкового” реципієнта, який зацікавився долею Курилова, недарма представили на обкладинці відгук про героя книги та його історію від Тараса Тополі, фронтмена гурту. Відповідно, з огляду на очевидний інтермедіальний зв’язок книги і відеокліпу, “Там, де ми є” постає своєрідним пролепсисом: читач очікує, що історія закінчиться хепі ендом. І пролепсис є реалізованим: перший розділ дійсно закінчується перемогою Курилова над Радянським Союзом, над небезпеками в океані, над собою.

Крім цього, розділ “Втеча” ясніє іншими передбаченнями, що є

елементом наративної стратегії. Вже з перших сторінок оповідач закидає читачеві своєрідний “гачок” – повідомляє про заздалегідь виготовлений амулет від акул та інших небезпек, дія якого обмежувалась однією добою. Цей “гачок” змушує читача відстежувати розвиток сюжету й реалізацію пролепсису (чи спрацює амулет), а також орієнтує на окреслення темпоральних меж події (Курилов розраховував подолати відстань до берега максимум за одну добу).

Особливо продуктивними для реалізації наративної стратегії є візуальні типи пролепсису: сновидіння й видіння. Герой розповідає, що напередодні вильоту до Владивостока, де він мав сісти на лайнер, йому наснилися люди у довгих білих одягах і з німбами на головах. Наратор не залишає реципієнтові особливого вибору й однозначно інтерпретує сновидіння як позитивне передбачення: “Я чітко розумів, що незабаром зі мною станеться щось надзвичайно важливе. <...> те, що станеться, <...> буде добре до мене” (Курилов, 2019: 15).

Усевідаючий наратор, темпорально відсторонений від часу оповідуваної події (про ніч в океані та зустріч з медузами), схоже, не зацікавлений тримати інтригу сюжету і подає епізод із власного життя, що починається словами “Багато років по тому...” (Курилов, 2019: 69). Відповідно, читач розуміє, що Курилов відстань до берега Філіппін подолав успішно (принаймні, вижив). Власне, вже сам факт написання й публікації книги свідчить про те, що Курилову вдалося реалізувати його план, завдання рецепієнта – тільки з’ясувати, як це відбувалося, зрозуміти, що хотіли розповісти Курилов і його дружина, ознайомитися із життєвим шляхом непересічної особистості.

Якщо розглядати історію про втечу з лайнера через духовний шлях йоги, через пізнання світів, то це є, на нашу думку, так зване “дзеркало” – переломний, кризовий момент у житті, проміжний етап між п’ятим і шостим світами, коли людина максимально усвідомлює, ким вона є насправді, свою істинну сутність і своє призначення на шляху. І саме цю ініціацію характеризує наратор: “я усвідомив себе по той бік якоїсь невидимої лінії, я відчув, як у мене “прокинулась Душа”, у нього відбулася “церемонія самопізнання”, “містичне посвячення в таємниці життя і смерті” (Курилов, 2019: 39), “я пройшов якийсь психологічний бар’єр цієї ночі”, “став зовсім іншою людиною”, “я став Чоловіком”, “я зробив це, я переступив через поріг” (Курилов, 2019: 96). Жак Лакан трактував так звану “стадію дзеркала” як прояви суб’єктивності (причому не тільки в дитячому, а й у дорослому віці), а саме дзеркало – як рушій усвідомлення себе, власної ідентифікації, набуття цілісності. Успішне здобуття досвіду “осідання” суб’єктивності у власному віддзеркаленні є одним із етапів становлення людської особистості (Зборовська, 2003: 234), а відповідно, і одним із етапів на шляху духовного розвитку.

Показово, що межу між п’ятим і шостим світами – “дзеркало” – оповідач проходить саме в океані. “Морське дзеркало змінює верх на низ, висоту на глибину, ніби нейтралізуючи відповідну опозицію, поєднуючи її полюси. Це відповідає у містичній традиції моделі душі, глибини якої причетні до “божого начала””, – зазначають у монографії О. Д. Турган і Т. В. Гребенюк (Турган, 2008: 98). Дзеркальність морської стихії для наратора у “Сам в океані” перестає бути поетичною метафорою, а



набуває семантики зв'язку реального світу з надприродним; дзеркало відображає трансцендентне, відкриває шлях в ірреальність: “я був відображенням зірок у дзеркалі лагуни. У мене увійшла одухотворена Тиша” (Курилов, 2019: 94). Дзеркало на поверхні води також постає екраном, на якому реалізується сценарій, демонструються картини із життя Курилова. І тут яскраво простежується міцний інтертекстуальний зв'язок тексту пісні “Там, де ми є” із книгою “Сам в океані”: “Хто малював на екрані фільм, Хто давав ролі і наносив грим; Хто лише лялька, а хто Карабас – Зрозуміти саме час” (Антитіла, 2019).

Оповідь наратора про три дні і дві ночі, проведені ним у відкритому океані (перший розділ), містить також кульмінацію і happy end дуже особистих стосунків Курилова з морем. Океан для нього – “живе, рідне, добре створіння” (Курилов, 2019: 65), яке вберегло від зустрічі з цілком реальними акулами, скатами-мантами, отруйними медузами-фізаліями та фантастичними велетенськими морськими чудовиськами, про які він раніше читав у книгах. Врешті, герой як нагороду здобуває стан максимального єднання зі стихією: “Океан любить мене, він виніс мене на берег, мов на долоні”, – подумав я. Почуття взаємної любові заповонило мою душу” (Курилов, 2019: 93).

Власне, всі розділи книги “Сам в океані” об'єднані композиційним стрижнем – образом моря, нестримним потягом до нього та історією про духовний шлях становлення особистості як “людини моря”. Другий розділ “Пошук шляху” презентує проходження наратором (щоправда, без особливого успіху) так званого першого світу – світу пращурів: почуваючись самотнім серед близьких (“кровні зв'язки в мене були ослаблені” (Курилов, 2019: 112)), досліджуючи родовід і намагаючись з'ясувати, чи не поділяв хтось із найближчих родичів чи їхніх предків пристрасті до моря, Курилов дізнається, що всі вони – “безнадійно сухопутні люди” (Курилов, 2019: 113). А от другий світ – світ дії, професії – Курилов пройшов дуже результативно. Поклик моря (“Кидай читати і починай діяти” (Курилов, 2019: 114)) зумовив вибір героєм життєвого шляху і майбутньої професії: усвідомлюючи, що “через дію лежить шлях до світу причин, до пізнання істини” (Курилов, 2019: 140), Курилов вступає на факультет океанології, досягає значних успіхів у підводному плаванні, опановує професію водолаза, стає професіоналом у своїй справі (третій розділ “Море”). Так само успішно Курилов навчився управляти своїми емоціями і почуттями, “володів непохитним щасливим станом” (Курилов, 2019: 130), “нікого не засуджував і рідко гнівався” (Курилов, 2019: 239) (тобто усвідомив третій світ – почуттів і людських пристрастей), зростає своєю любов до морської стихії, пізнав страждання, страх і ненависть.

Наступний розділ “Бог” свідчить про усвідомлення Куриловим механізмів і законів Всесвіту (проходження дев'ятого світу богів і демонів). Оповідачеві довелося самотужки, без посередників-священників чи будь-яких учителів здобувати особистий релігійний досвід. За часів СРСР усе релігійне виховання зводилося до викладання атеїзму і твердження, що “Бога нема”. Цікавість до релігії у Курилова збудили баптисти, з якими він

зіткнувся в армії. Врешті, у віці 33 років Курилов прийняв обряд хрещення, однак молитви й відвідування церкви не задовольнили його потяг до отримання чистого релігійного досвіду. І поворотною, вирішальною точкою в духовному розвитку, як і завжди у його житті, стало сновидіння, а сон для автора є “реальністю на іншому рівні існування” (Курилов, 2019: 136). Курилову наснилися (привиділися) троє святих, тепепатичне спілкування з якими дозволило йому усвідомити “усі явища і речі в їхній початковій цілісності і простоті”, зрозуміти, “що називають божественним, що називають грішним” (Курилов, 2019: 136). Це релігійне переживання спонукало героя здійснити експеримент з тривалого голодування, щоб відчути досвід Ісуса Христа.

У розділі “Бог” особливо чітко простежується реалізація наративної стратегії провокування читацького вагання. Якщо раніше реципієнт уже міг сумніватися у правдивості слів оповідача щодо самої можливості вижити кілька діб у відкритому океані без човна або хоча б рятувального жилета, то наративна репрезентація містичного досвіду як художньої події, з огляду на його істотні характеристики, претендує на ще вищий ступінь неймовірності. Відповідно, читача провокують сприймати наратора як ненадійного, а натяками на це є такі індиціальні знаки: наявність гомодієгетичного наратора, обмеженість фокалізації, сумніви самого автора у власній когнітивній компетенції і коментарі на кшталт “Коли зі мною почали відбуватися незвичайні речі, я спочатку, природно, засумнівався в їхній реальності” (Курилов, 2019: 141). Специфікою цього твору є те, що реципієнтові відомо про активну участь укладачки О. Генделєвої-Курилової в komponуванні частин книги, тому читач може сприйняти це як індиціальний знак ненадійності наратора і припустити (але не довести) також і ймовірну її участь у творенні саме тексту, що вплине на читацьке вагання.

Наратор у п'ятому розділі “Йога” оповідає про свій досвід і “happy end” в опануванні щаблів раджа-йоги (Беленицький, 1998), яка згодом допоможе йому вижити в океані: ями (правил поведінки, етики), ніями (очищення і способу життя), асани (фізичних вправ), пранаями (дихальних вправ), пратьягари (відключення свідомості від органів чуттів), дгарани (зосередження на окремому об'єкті), дьяни (тривалої концентрації без участі розуму) і самадгі (злиття з Абсолютом). Оповідь настільки докладна, що книгу Курилова навіть називають посібником з йоги. У цьому ж розділі йдеться про проходження четвертого світу ідей.

Майже всі частини, особливо “Море”, “Йога” і шостий розділ “Післямова” містять оповідь про пізнання сьомого світу – карми і дгарми (усвідомлення своєї місії, яка, як виявилось, нерозривно пов'язана із океаном): “Я повинен чогось навчитися, щось зрозуміти, повинен сам знайти дорогу додому, і вона пролягає через море” (Курилов, 2019: 113), – стверджує наратор, його мета – “пройти через усі доступні ситуації і стани, пережити все, що випадає на долю людини” (Курилов, 2019: 130), він “весьляр на кораблі” і хотів бути “жерцем у Храмі моря” (Курилов, 2019: 183), а не “гвинтиком у загальному механізмі” (Курилов, 2019: 186).

Деякі розділи книги, як-от “Місто дитинства”, “Служу Радянському Союзу!”, “Аркадія”, змістовно дещо вибиваються із загальної канви оповіді. Але включення їх О. Генделєвою-Куриловою до твору стає

зрозумілим і вмотивованим, якщо розглядати їхній зміст як проходження п'ятого світу – матеріальних і духовних цінностей людей. Такими цінностями для Курилова стають свобода, життя як найвища цінність, чисте довкілля, природа і, звичайно, море.

Фактично головний герой книги “перебуває одночасно у внутрішній мандрівці, прагнучи завершити екзистенційний пошук самого себе” (Ганошенко, 2018: 24), а процес шляху важливіший, ніж результат. “Кінцева мета – витримати, і зовсім несуттєво – вціліти чи вмерти. Я витримав. Успіх був би й у разі смерті” (Курилов, 2019: 186), – стверджує Слава Курилов, тож цілком обґрунтовано можна зробити висновок, що “в кінці сценарію” книги “Сам в океані”, навіть попри трагічну загибель Курилова в озері Кінерет у 1998 р., – хепі енд. На сприймання історії Слави Курилова як такої, що матиме щасливий кінець, читача налаштовують наративні стратегії, задіяні в оповіді, зокрема активне використання пролепсису.

### Література

1. Антитіла: офіційний сайт. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://antytila.com/page/pro\\_gurt.html](http://antytila.com/page/pro_gurt.html)
2. Беленицкий Л. М. (Свами Матхара). Технология пути / Л. М. Беленицкий. – К. : Ника-центр, 1998. – 512 с.
3. Вайскопф М. Возвращение на чудо-остров / Михаил Вайскопф. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://gendelev.org/kontekst/lyudi-i-teksty/324-chudo-ostrov-s-kurilov.html>
4. Ганошенко Ю. А. Мандрівка як універсальна метафора буття в романах Олега Шинкаренка / Ю. А. Ганошенко // Наукові праці: наук. журн. / Чорном. нац. ун-т ім. Петра Могили; ред. кол.: О. В. Пронкевич (голова) [та ін.]. – Миколаїв, 2018. – Т. 316. Вип. 304. – 120 с. – С. 21–24.
5. Гірняк М. Таємниця роздвоєного обличчя: Авторська свідомість в інтелектуальній прозі Віктора Петрова-Домонтовича / М. Гірняк. – Львів : Літопис, 2008. – 286 с.
6. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры. В 2-х т. Т. 2. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 472 с.
7. Зборовська Н. В. Психоаналіз і літературознавство: Посібник / Н. В. Зборовська. – К. : «Академвидав», 2003. – 392 с.
8. Курилов С. В. Сам в океані: історія втечі / Слава Курилов. – К. : Час майстрів, 2019. – 248 с.
9. Турган О. Д., Гребенюк Т. В. Універсальні категорії в системі літературного твору (модерністська та постмодерна світоглядно-художні парадигми) : [монографія] / О. Д. Турган, Т. В. Гребенюк. – Запоріжжя : Просвіта, 2008. – 292 с.

### References

1. Antytila. (2019). Official site. Retrieved from [http://antytila.com/page/pro\\_gurt.html](http://antytila.com/page/pro_gurt.html)
2. Belenickij, L. M. (Svami Matkhara). (1998). *Tekhnologhija puti* [Technology way]. Kiev : Nika-centr [in Russian].
3. Vajskopf, M. (2000). *Vozvrashhenie na chudo-ostrov* [Return to Wonder Island] Retrieved from <http://gendelev.org/kontekst/lyudi-i-teksty/324-chudo-ostrov-s-kurilov.html> [in Russian].
4. Hanoshenko, Yu. A. (2018). *Mandrivka yak universalna metafora buttia v romanakh Oleha Shynkarenka* [Journey as a universal metaphor of being in the Oleh

Shynkarenko's novels] *Naukovi praci: nauk. zhurn.*, 316 (304), 21-24 [in Ukrainian].

5. Hirniak, M. (2008). *Taiemnytsia rozdvoienoho oblychchia: Avtorska svidomist v intelektualnii prozi Viktora Petrova-Domontovycha* [The mystery of a forked face: The author's consciousness in the intellectual prose of Viktor Petrov-Domontovich]. Lviv : Litopys [in Ukrainian].

6. Genette, G. (1998). *Povestvovatelnyi diskurs* [Narrative discourse]. Moskva : Izdatelstvo imeni Sabashnikovykh [in Russian].

7. Zborovska, N. V. (2003). *Psykhoanaliz i literaturoznavstvo* [Psychoanalysis and Literary studies]. Kyiv : Akademvydav [in Ukrainian].

8. Kurylov, S. V. (2019). *Sam v okeani: istoriia vtechi* [Alone in the ocean: a story of escape]. Kyiv : Chas maistriv [in Ukrainian].

9. Turhan, O. D., & Hrebeniuk, T. V. (2008). *Universalni katehori v systemi literaturnoho tvoriv (modernistska ta postmoderna svitohliadno-khudozhni paradymy)* [Universal categories in the system of literary work (modernist and postmodern ideological and artistic paradigms)]. Zaporizhzhia : Prosvita [in Ukrainian].

## АНОТАЦІЯ

Метою наукової розвідки є проаналізувати експлікацію авторського задуму у книзі "Сам в океані: історія втечі". Специфіка нарративної організації твору полягає в тому, що в ньому репрезентовано ніби дві авторські свідомості: Станіслава Курилова (автора, наратора) і його дружини Олени Генделєвої-Курилової (укладачки посмертного видання книги). О. Генделєва-Курилова компоувала текст з автентичних нотаток чоловіка, тому є авторкою композиції розділів як реалізації авторської інтенції зокрема і нарративної стратегії загалом.

У статті зроблено спробу з'ясувати авторську інтенцію в побудові нарративної стратегії, розглянувши твір крізь захоплення головного героя духовними практиками, а також урахувавши те, що прижиттєве видання книги Курилова мало назву "Шлях". Відповідно, проведено паралелі між нарративами С. Курилова і шляхом духовного розвитку його, що включає в себе особистий шлях вісьмома шаблями раджа-йоги та соціальний шлях проходження дев'яти світів.

Внутрішня фіксована фокалізація (за Ж. Женеттом), позиція есеїста-оповідача створюють передумови для численних флешбеків голосу оповідача. Це дає можливість реципієнтові простежити формування особистості головного героя і його шлях саморозвитку.

З'ясовано, що композиція твору має нелінійний характер: перший розділ "Втеча" є кульмінацією, "в кінці сценарію happy end" (фраза з пісні гурту "Антитіла", кліп на яку знято за мотивами історії С. Курилова). Історія про втечу з лайнера є так званим "дзеркалом" – проміжним етапом між п'ятим і шостим світами, кризовим моментом у житті, коли людина усвідомлює свою істинну сутність і призначення на шляху. Подальші розділи "Пошук шляху", "Море", "Бог" презентують проходження оповідачем якогось із дев'яти світів. Наратор у розділі "Йога" оповідає про свій досвід в опануванні шаблів раджа-йоги. Включення О. Генделєвою-Куриловою деяких розділів до книги стає емотивованим, якщо розглядати їхній зміст як проходження п'ятого світу – матеріальних і духовних цінностей людей.

**Ключові слова:** С. Курилов, наратив, гомодієгетичний наратор, пролепис, йога.

УДК 821.112.2-94(436)

DOI 10.31494/2412-933X-2019-1-9-45-51

## THE EMBODIMENT OF THE DISCOVERER IMAGE IN D. KEHLMANN'S NOVEL "MEASURING THE WORLD"

### УТИЛЕННЯ ОБРАЗУ ПЕРШОВІДКРИВАЧА В РОМАНІ Д. КЕЛЬМАНА "ОБМІРЮВАННЯ СВІТУ"

**NATALYA GURA,**

Candidate of Philological Sciences,  
Associate Professor,

<https://orcid.org/0000-0002-4496-5352>

[black.amber17@gmail.com](mailto:black.amber17@gmail.com)

**НАТАЛЯ ГУРА,**

кандидат філологічних наук,  
доцент

**MARIA HALAKHOVA,**

student

[halmarty191@gmail.com](mailto:halmarty191@gmail.com)

**МАРІЯ ГАЛАХОВА,**

студентка

Zaporizhzhia Polytechnic National  
University

✉ 64 Zhukosky St.,

Zaporizhzhia, Zaporizhzhia region,  
69063

Національний університет  
«Запорізька політехніка»

✉ вул. Жуковського, 64

м. Запоріжжя, Запорізька обл.,  
69063

Original manuscript received: August 20, 2019

Revised manuscript accepted: September 27, 2019

#### ABSTRACT

The article deals with the image of a discoverer based on D. Kehlmann's novel "Measuring the World" ("Die Vermessung der Welt", 2005). Since the image of a discoverer is represented by two characters, the life journey of two geniuses of German scientific thought of late XVIII-early XIX centuries: a prominent nature researcher Alexander von Humboldt and a brilliant mathematician and an astronomer Carl Friedrich Gauss are in the center of the novel. Two adventures of such different characters, during which they discover the world and themselves, are at the heart of the plot. While the thirst for knowledge and the desire to measure everything make Humboldt climb the highest mountains, cross oceans and rivers and risk his life, Gauss's journey is a way of self-discovery by calculations, made without leaving his house.

The peculiarity of Kehlmann's poetics lies in masterly combination of two different worlds: real and imaginary ones, and two different styles: high and low ones. The grandeur of intellect of main characters and the meaning of their achievements intersperse throughout the novel with everyday routine, where not their best features appear, and comic situations the main characters always get in.

Both geniuses represent two totally different types of discoverers (Gauss is a theoretic one, and Humboldt is an empirical one) and only in their unity they generate an image of a discoverer in the novel. Such image is a metaphor for world cognition, since each of main characters discovers it in its own way. This feature unites them, because the character, who experiences the basics of world order, i.e. himself being a part thereof, has a significant meaning for the whole German culture.

Expressively and vividly D. Kehlmann depicted the life of two outstanding

*contemporaries of the scientific world of the XIX century and created the image of the discoverer with traditional German traits of character.*

**Key words:** *character, discoverer, the comic element, image, national identity, D. Kehlmann.*

Прагнення нового, незвіданого притаманне людині. Незважаючи на ризики, загрози чи осуд сучасників, вона завжди вирушає на пошуки інших світів. Мандрівники, мореплавці, дослідники та винахідники першими розсунули межі, відкривши людству нові землі, змінили хід історії своїми творіннями, показали на власному прикладі безмежні можливості людини.

У центрі роману Данієля Кельмана “Обмірювання світу” (“Die Vermessung der Welt”, 2005) постаті двох геніїв німецької наукової думки кінця XVIII – початку XIX століть: видатного природодослідника Олександра фон Гумбольдта (Friedrich Wilhelm Heinrich Alexander Freiherr von Humboldt, 1769–1859), який об’їхав майже весь світ і зробив значний вклад в фізику, геологію, ботаніку й географію, і геніального математика та астронома Йоганна Карла Фрідріха Гауса (Johann Carl Friedrich Gauß, 1777–1855), який не залишивши рідних місць, зробив не менш визначні відкриття в математиці, астрономії та геодезії. Їх шляхи – це дві паралелі, які неодмінно перетнуться у просторі.

Незважаючи на широке визнання та численні нагороди, належного дослідження у вітчизняному літературознавстві роман Д. Кельмана “Обмірювання світу” так і не отримав. Серед поодиноких розвідок слід виділити статті Ю.К. Казакової (Казакова, 2013), О.Г. Проциної (Процина, 2011), в яких автори досліджували традиції магічного реалізму у романі, аналізували особливості поетики роману та вивчали тему національної ідентичності. Особливої уваги заслуговує фундаментальна стаття І.П. Мегели (Мегела, 2017), яка присвячена висвітленню проблеми біографічного наративу в романі Д. Кельмана «Обмірювання світу». Дослідник розглядає жанрову специфіку, художню структуру, систему оповіді роману в контексті постмодерністської австрійської прози, «магічного реалізму» латиноамериканської літератури. Однак, інтерпретація образу першовідкривача не стала темою жодного літературознавчого дослідження. Отже, **актуальність** статті визначається необхідністю дослідження образу першовідкривача в контексті німецької національної ідентичності, а також недостатнього вивчення творчості Д. Кельмана у вітчизняному літературознавстві.

**Метою** роботи є виявлення способів репрезентації образу першовідкривача в романі Д. Кельмана та розкриття авторської позиції щодо питання національної ідентичності в контексті основних тенденцій сучасної літератури.

Роман австрійського письменника, за влучним визначенням І.П. Мегели є «вдалим прикладом переплетення філософії науки (способу пізнання світу) з конкретними біографіями двох різних за походженням і за характером людей» (Мегела, 2017: 133). Олександр Гумбольдт – барон-аристократ, який отримав блискучу освіту у видатних учених і письменників свого часу згідно ідеалів Просвітництва й Веймарівської класики. Дослідник ще в дитинстві знав, чим буде

займатися в житті – мандрувати, досліджуючи життя. *“Він побував у Новій Іспанії, Новій Гранаді, Новій Барселоні, Новій Андалусії і в Сполучених Штатах, відкрив природний канал між Оріноко й Амазонкою, зійшов на найвищу гору розвіданого світу, зібрав тисячі рослин і сотні тварин, деяких живими, більшість мертвими, розмовляв з папугами, викопував трупів, обмірковував кожну річку, кожну гору і кожне озеро на своєму шляху, залазив у кожну печеру і в кожну яму...”* (Кельман, 2013: 12). О. Гумбольдт – людина, котра одержима своєю дослідницькою місією, яка не шкодує заради науки не лише оточуючих, але й себе самого. Це – людина, яка готова проводити на собі небезпечні експерименти, адже *“багато чого вона (людина) не може пізнати, бо боїться болю”* (Кельман, 2013: 21). Це – вчений, якого не залякати ані отруйними випарами, ані племенами канібалів, який виконує те, що йому призначено долею із впертою настирливістю.

Не позбавлений честолюбства, О. Гумбольдт прагне підкорити світ. Сам Д. Кельман визнає, що видатний німецький дослідник – комічна фігура (Kehlmann, 2006), застібнутий на всі гудзики своєї уніформи, він несе “німецький порядок” у світ. Озброївшись ідеєю, що *“Хай би якими страшними були речі, виміряти їх ніколи не завадить”* (Кельман, 2013: 14), німецький натураліст бореться із внутрішнім хаосом шляхом підкорення зовнішнього світу.

Карл Фрідріх Гаус – син садівника, який навчався в сільській школі та пізнав всі принади педагогіки для дітей із бідних сімей. Завдяки винятковим здібностям, які проявилися у восьмирічному віці, він отримав можливість навчатися в гімназії, а потім отримав особисту стипендію герцога Брауншвейзького. *“Хлопчина цілком самостійно вивів закон Бодені про віддаленість планет, згодом по-новому відкрив дві невідомі йому теореми Ойлера. А ще він зробив дивовижний внесок у календарну арифметику...”* (Кельман, 2013: 38). Досліджуючи світ у межах курфюрства, Ганновер Гаус використовує безмежну уяву й математичні абстракції. Ледь за двадцять обдарований математик написав епохальну працю про розподіл простих чисел *“Disquisitiones Arithmeticae”*.

Із раннього дитинства К.Ф. Гаус вимушений боротися за місце під сонцем, тому після закінчення університету, щоб закінчити свою наукову роботу, пішов працювати землеміром. Розширивши горизонти математики, вчений здобув славу дивака, але так і залишився без грошей. Щоб прогледувати свою сім'ю, він звернувся до того, що так самовіддано любив – обчислення, цього разу орбіти планетоїда Церери.

Обидва генії являють собою два абсолютно різні типи дослідників. Їхні підходи були вкрай різними: в той час, як О. Гумбольдт в душі Гете сприймав природу як одне ціле та шукав взаємозв'язок між частинами, К.Ф. Гаус займався кропіткою роботою і знаходив відповіді у абстрактних математичних формулах. Їхній інструментарій також різнився. К.Ф. Гаус вивчає світ за допомогою чисел, листка паперу, маятника, дзеркала, магнітної стрілки і телескопа, а О. Гумбольдт не може уявити свої дослідження без барометрів, гіпсометрів, теодоліта,

секстантів, інклінатора, волосяного гігрометра, евдіометра, лейденської банки та ціанометра.

У своєму інтерв'ю газеті "Frankfurter Allgemeine" Д. Кельман пояснює таку полярність героїв "різними перспективами" (Kehlmann, 2006). О. Гумбольдт – носій комічного початку й зовнішньої дії (постійні подорожі), тому автор розглядає його з точки зору зовнішньої перспективи. На противагу йому, К.Ф. Гаус виражає емоційну складову подій – внутрішню перспективу. О.Г. Прошина визначила це ще більш точно: "Олександр Гумбольдт представляє абсолютний принцип руху у просторі, а Карл Фрідріх Гаус втілює ідею руху в часі. Один випереджає сучасників у просторі, ступаючи там, де ще не була нога європейця, а інший «обганяє» людей у часі, роблячи дивовижні наукові відкриття" (Прошина, 2011: 564). К.Ф. Гаус зазначає: "Не треба видряпуватися на гори чи продиратися крізь джунглі. Хто спостерігає за цією ось голкою, той вдвляється в душу світу" (Кельман, 2013: 171).

В основі сюжету роману дві подорожі таких різних героїв, у ході яких вони пізнають світ і себе. Якщо жага пізнання й бажання все обміряти примушує О. Гумбольдта підніматися на найвищі гори, перепливати океани й ріки та ризикувати життям, то подорож К.Ф. Гауса – це шлях самопізнання шляхом розрахунків у стінах домівки. Отже, образ першовідкривача в Д. Кельмана є "біполярним" (Прошина, 2011: 562). Ці два персонажа, неначе дві сторони однієї медалі, які тільки в єдності дають цілісність образу. Образ першовідкривача є метафорою пізнання світу, адже кожен із головних героїв по-своєму займається його вивченням. Ця риса ріднить їх, оскільки герой, який пізнає основи світобудови, а отже себе, як його частину, є знаковим для всієї німецької культури.

У романі австрійського письменника обидва генії постають у образі першовідкривачів-диваків, які нічого не помічають окрім своєї всепоглинаючої пристрасті до знань: "Людина має в житті інші завдання, аніж просто бути. Життя саме по собі – це не сенс існування" (Кельман, 2013: 16). Робити відкриття для персонажів дуже важливо, адже вони вбачають у цьому сенс свого існування, відкриття істини та тлумачення цілого світу.

Герої роману не тільки знакові фігури наукової думки XIX століття, а й носії німецького національного характеру. Особливо автор загострює риси «типового німця» в образі Олександра Гумбольдта, що стає помітним у порівнянні з його супутником Е. Бонпланом. Як «типовий» француз Еме любить життя у всіх його проявах та не цурається ні алкоголю, ні жінок. Це суперечить переконанням О. Гумбольдта, який завжди заперечував тваринну сторону людської природи й додержувався матеріалістичних поглядів Ж.О. де Ламетрі. Його непохитні моральні принципи проявляються навіть у занадто коректному зовнішньому вигляді. Він одягнений у прусську уніформу навіть у тропіках. Це корелює з настановою, яку давав батько малому Гаусу: «німець – це той, який ніколи не горбиться» (Кельман, 2013: 18). Цей вислів повертає нас до думки, що повна самодисципліна вважається німцям ключем до взірцевої поведінки.



Особливість поетики Д. Кельмана полягає у філігранному поєднанні різних світів – реального й уявного, та стилів – високого й низького. Автору майже не прийшлося звертатися до містифікації, щоб описати подорожі й пригоди О. Гумбольдта, якого називали другим (після Колумба) першовідкривачем Нового Світу, але йому довелося попотіти, щоб знайти цікаві факти із біографії К.Ф. Гауса. Велич розуму головних героїв та значення їх досягнень на сторінках роману переважається із повсякденністю, де проявляються не найкращі риси їхнього характеру. Генії часто поводяться бездушно та жорстоко, вони – асоціальні та їм бракує співчуття, особливо, коли мова йде про близьких людей. К.Ф. Гаус постійно чіпляється до свого сина Ойгена та дошкуляє своїй другій дружині Мінні. О. Гумбольдт, який із дитинства потерпав від тиску авторитарної матері, після її смерті швидко отримавши спадок, радо покинув домівку і свою службу та подався в далеку подорож до іспанських володінь в Америці. Під час подорожі великого мандрівника не турбують ті страхоття, які відбуваються навколо нього. Ні канібалізм, ні насилля, ні страждання його супутника Еме Бонплана не можуть зашкодити його науковому зав'язттю.

Самотність генія – ще одна магістральна тема німецької класичної літератури, яка піддається у Д. Кельмана іронічному зниженню. Незважаючи на успіхи у відкриттях та насиченість життя, Гумбольдт ніколи не був одружений, та все ж таки відчуває потребу у домашньому затишку, розумінні та підтримці. Гаус навпаки, маючи сімейний затишок, не приділяє достатньо уваги своїй сім'ї, адже ставить дослідження навколишнього світу на перший план.

Наближаючи героїв до читача, німецький письменник часто звертається до комізму, який є неминучою та невід'ємною частиною нашого буття. Німецькі генії постійно потрапляють у безглузді ситуації: у прагненні «упорядкувати» та зрозуміти світ К.Ф. Гаус лише наречену в першу шлюбну ніч, щоб записати важливу формулу, а О. Гумбольдт на прийомі в губернатора на його честь рахує воші на головах присутніх паночок. Д. Кельман сміється із несмішного, трохи глузує з геніїв, «знижує» їх велич та робить більш людяними й зрозумілими своїм читачам.

На горіхи від автора достається не тільки геніям, а їхнім сучасникам. Після подорожі О. Гумбольдт пише детальний звіт про подорож – сотні сторінок суцільних результатів вимірювань, який розчарував публіку, адже «славетним мандрівником можна стати лише тоді, коли залишаєш по собі цікаві історії» (Кельман, 2013: 150). Немолодий Гаус не зник перебувати серед великої кількості людей і здається безглуздим і навіть «жалюгідним» серед блискучого товариства. «Прямуючи до фойє, Гаус ледве не збив з ніг якусь жінку, якомусь чоловікові наступив на ногу і двічі так сильно висякався, що кілька офіцерів окинули його зневажливими поглядами» (Кельман, 2013: 151). Але попри вік і «манери» вчений не втратив ясності наукової думки і між іншим допоміг Дагеру вирішити проблему, над якою він бився довгий час.

Однак сюжет, побудований на полярності головних героїв та контрасті сприйняття світу різними людьми, надає оповіді характерної специфічності, адже поєднання двох сюжетних ліній – не просто композиційний прийом, а є своєрідним «біцентризмом, який є концептуальним для розповіді» (Прошина, 2011: 562). Таким чином, образ першовідкривача та його прагнення досягнути світ по-різному проявляються в головних героях, але в фіналі роману паралелі їх подорожей перетинаються і «Гумбольдт собі уявив, як Гаус саме в цю хвилину наводить телескопа на небесні тіла, <...> він уже не був певний, хто з них бував у світах, а хто весь час просидів дома» [1, 184]. Д. Кельман звертається до прийому діалогу на відстані, коли два гіганти думки, долаючи простір, розмовляють один із одним, досягнувши в кінці кінців загальної єдності.

В виразних сценах та короткими, але яскравими фразами Д. Кельман обмальював життя двох видатних сучасників наукової думки XIX сторіччя та створив образ першовідкривача з традиційними німецькими рисами характеру. Не зважаючи на те, що обидва науковці були ледве знайомі, все життя їх поєднували нестримна жага пізнання, невтомне вимірювання світу, бажання зрозуміти геомагнетизм та досягнути Всесвіту. Однак попри їхню різницю в ціннісних орієнтирах й людських якостях, вони – генії, чий знання доповнюють один одного і які, в кінці кінців, знаходять внутрішній тісний зв'язок один з одним.

Проблема дослідження образу першовідкривача та форми її репрезентації в романі не може бути розкрита в межах однієї статті. Вона залишає широкі обрії для подальшого дослідження, адже роман «Обмірювання світу» Д. Кельмана є багатозаровим твором, який екранізує такі актуальні теми як, проблема національної ідентичності, відношення до минулого, проблеми самотності та старості.

### Література

1. Казакова Ю.К. Традиции магического реализма в романе Даниэля Кельмана «Измеряя мир» / Ю.К. Казакова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота. – 2013. – № 12 (30). – Ч. I. – С. 98-102.
2. Кельман Д. Обмірювання світу : [роман] / Даніель Кельман; пер. з нім. В. Кам'янець. – Львів : ЛА «Піраміда», 2013. – 192 с.
3. Мегела І.П. Особливості біографічного наративу в романі Данієля Кельмана «Обмірювання світу» / І.П. Мегела // Літературознавчі студії. – Київ: КНУ. – 2017. – Випуск 51. – С. 132-141.
4. Прошина Е. Г. «Неужели всегда нужно быть настолько немцем?»: иронический контекст немецкой идентичности в романе Д. Кельмана «Измеряя мир» / Е.Г. Прошина // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2011. – № 6 (2). – С. 561–565.
5. Kehlmann D. Ich wollte schreiben wie ein verrückt gewordener Historiker / D. Kehlmann // Frankfurter Allgemeine. – 2006. – № 34. – S. 41. – Режим доступу: [https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/bucherfolg-ich-wollte-schreiben-wie-ein-verrueckt-gewordener-historiker-1304944.html?printPagedArticle=true#pageIndex\\_0](https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/bucherfolg-ich-wollte-schreiben-wie-ein-verrueckt-gewordener-historiker-1304944.html?printPagedArticle=true#pageIndex_0)

### References

1. Kazakova, Yu. (2013). Tradycyy magycheskogo realyzma v romane Danyelya Kelmana «Yzmerayaya myr» [Traditions of magical realism in Daniel Kehlmann's novel «Measuring the world»], Fylogolycheskye nauky. Voprosy teoryy u

praktiky – [Philological Sciences](#). The [issues](#) of [theory](#) and practice, 12(30), 98-102 [in Russian].

2. Kelman, D. (2013) Obmiryuvannya svitu [Measuring the world]. Lviv : Pyramida [in Ukrainian].

3. Megela, I. (2017) Osobly`vosti biografichnogo naraty`vu v romani Daniyelya Kel`mana «Obmiryuvannya svitu» [The biographical narrative in the novel of Daniel Kehlmann "Measuring the world"], Literaturoznavchi studiyi – Literary Studies, 51, 132-141[in Ukrainian]

4. Proshhyna, E. (2011) «Neuzhely vseгда nuzhno byt nastolko nemcem?»: yronycheskyj kontekst nemeczkoj ydentychnosti v romane D. Kelmana «Yzmeraya myr» [«Is it always necessary to be so German?»: ironic context of german identity in the novel «Measuring the world» by Daniel Kehlmann], Vestnyk Ny`zhegorodskogo unyversyteta ym. N.Y. Lobachevskogo – Vestnik of Lobachevsky University of Nizhni Novgorod, 6 (2), 561–565 [in Russian]

5. Kehlmann, D. (2006) Ich wollte schreiben wie ein verrückt gewordener Historiker [I wished to write like a crazy historian], Frankfurter Allgemeine, 34, 41 [in German]

### АНОТАЦІЯ

У статті досліджується образ першовідкривача на матеріалі роману Д. Кельмана "Обмірювання світу" ("Die Vermessung der Welt", 2005). Оскільки образ першовідкривача представлений двома героями, то в центрі роману – життєвий шлях двох геніїв німецької наукової думки кінця XVIII – початку XIX століть: видатного природодослідника Олександра фон Гумбольдта і геніального математика та астронома Йоганна Карла Фрідріха Гауса. В основі сюжету роману дві подорожі таких різних героїв, у ході яких вони пізнають світ і себе. Якщо жага пізнання й бажання все обміряти примушує О. Гумбольдта підніматися на найвищі гори, перепливати океани й ріки та ризикувати життям, то подорож К.Ф. Гауса – це шлях самопізнання шляхом розрахунків у стінах домівки.

Особливість поетики Д. Кельмана полягає у філігранному поєднанні різних світів – реального й уявного, та стилів – високого й низького. Велич розуму головних героїв та значення їх досягнень на сторінках роману переважається із повсякденністю, де проявляються не найкращі риси їхнього характеру та комічними ситуаціями, куди постійно потрапляють головні герої.

Обидва генії являють собою два абсолютно різні типи дослідників (К.Ф. Гаус – теоретичний, О. Гумбольд – практичний) і тільки в єдності вони створюють образ першовідкривача в романі. Цей образ є метафорою пізнання світу, адже кожен із головних героїв по-своєму займається його вивченням. Ця риса ріднить їх, оскільки герой, який пізнає основи світобудови, а отже себе, як його частину, є знаком для всієї німецької культури.

Віразно та яскраво Д. Кельман обмалював життя двох видатних сучасників наукової думки XIX сторіччя та створив образ першовідкривача з традиційними німецькими рисами характеру.

**Ключові слова:** герой, першовідкривач, комізм, образ, національна ідентичність, Д. Кельман.

УДК 821.161.2'06-94(477-25):[Іль4536и+Бат28Шиз]  
DOI 10.31494/2412-933X-2019-1-9-52-58

**THE SOVIET KYIV SOCIETY IN THE EXPANSE OF  
MEMORY (ILCHENKO O. "FOG PICKERS",  
BATURYN S. "SHYZGHARA")**

**СОЦІУМ РАДЯНСЬКОГО КИЄВА У ПРОСТОРАХ  
ПАМ'ЯТІ (О. ІЛЬЧЕНКО "ЗБИРАЧІ ТУМАНІВ",  
С. БАТУРИН "ШИЗГ'АРА")**

**LIUDMYLA DANYLENKO,**

Candidate of Philological Sciences,  
s. teacher

<https://orcid.org/0000-0002-8617-6378>

ladadana17@gmail.com

Zaporizhzhia State Medical  
University

✉ 31a Stalevar St.,  
Zaporizhzhia 69035

**ЛЮДМИЛА ДАНИЛЕНКО,**

кандидт філологічних наук,  
старший викладач

Запорізький державний медичний  
університет

✉ м. Запоріжжя вул. Сталеварів,  
31а, 69035

Original manuscript received: August 27, 2019

Revised manuscript accepted: September 22, 2019

**ABSTRACT**

*The peculiarities of the artistic representation of the Kyiv social environment during the Soviet period in Ilchenko's "Fog Pickers" and Baturyn's "Shyzghara" are being reviewed in the article. Based on discourse on the places of memory, Kyiv's topos and the people's place in it are characterized, the ideas of the authors – contemporaries in the reconstruction of memory are revealed, the role of comic means for exposing the Soviet Union is explained.*

*The places of memory are regarded in the area of retro time which is filled with material things – landscape (buildings, streets, squares, parks, transport, ponds) and idealistic things (ideas, values, thoughts, personal relationships, family relationships, professional relationships, collective affairs, culture, art, traditions, service industry etc.).*

*It is said that the authors of the books are focused on the locations related to their childhood and adolescence which evokes the most genuine feelings and confessions.*

*In Ilchenko's "Fog Pickers" and Baturyn's "Shyzghara" Kyiv as the capital of Ukrainian Soviet Socialist Republic is represented by urban everyday life. It gives the opportunity to show the core of the Soviet everyday life when a person lives in order to endure, not for getting satisfied.*

*The attention is drawn to the ideological representation of the ground with expressive details. The accommodation interior of the old intellectuals is shown by Ilchenko as a formation place of a reflective youth in the conditions of a total control. Author's mastery in artistic and documentary representation of Kyiv streets, houses, parks, monumental structures is analyzed.*

*According to Baturyn's artistic vision of the world, the Soviet society is represented by young people who seek inner freedom, though they grow in conditions of a blinkered control. Places, where relationships between boys and girls were formed, are characterized.*

*In Ilchenko's and Baturyn's works emotions and feelings are based on visual markers that are closely related to the experience. Both authors fill the time space of the Soviet past with irony, caricature, sarcasm. The representation of Kyiv's places of interest activates associations that transform in a time stream and show the truths that are important for understanding of the present time.*

**Key words:** *memory locations, soviet society, retro picture, everyday life, topos.*

Художній портрет соціуму – це зображення середовища людей і топосу, що існують органічно і формують один одного. У координатах пам'яті образ суспільства набуває рис, знаковість яких вимірюється часовою дистанцією. Буденне й непримітне колись стає вагомим раритетом і займає належне місце в “студії” пам'яті. Спогади пов'язуються з місцями, що асоціюються з колишніми подіями, стосунками, почуттями. Ці місця набувають меморіальності.

“Місце пам'яті” як категорію історико-культурної спадщини почав вивчати французький учений П. Нора. На його теоріях базуються погляди інших науковців. Зокрема А. Ассман схиляється до того, що місце пам'яті концентрує в собі емоційні пласти колективних спогадів, які ідентифікують час, наповнені своїм колоритом, настроєм і духом. С. Набок стверджує, що “простори пам'яті не німі та порожні: вони залюднені, сповнені подіями, ідеями і навіть запахами. І кожен з таких просторів обмежений лише одним фактором: життєвим досвідом конкретної людини” [Набок, 2017: 247]. Тож місця пам'яті – це матеріальні та ідеальні складники площини минулого. До матеріального можна віднести ландшафт (з будівлями, вулицями, площами, парками, транспортом, водоймами), до ідеального – соціум (з особистими, родинними і професійними відносинами, культурою, мистецтвом, традиціями, сферою послуг). Об'єкти й суб'єкти зберігаються в пам'яті на основі яскравих вражень за допомогою знакових деталей. Місця пам'яті стають учасниками реконструкції колишнього життя, вступають у взаємодію з енергетичними та інформаційними потужностями часу.

У творах про минуле автори орієнтуються, як правило, на події, які пережили самі, а це розбухує найциріші відчуття й зізнання. В автобіографічних художніх текстах розгортається топос і події в ньому, пов'язані з оточенням родини, знайомих, сусідів, друзів чи недругів. Про авторську пам'ять О. Ільченко пише: “...То читання палімпсесту нещодавнього минулого, ловитва туману спогадів мереживом власних нейронів, спроба бесіди зі зниклими людьми і містом” [Ільченко, 2017: 7–8].

Сучасні українські автори все частіше заглиблюються в минуле на відстані “доторку” до дитинства чи юності. Для старшого покоління письменників – це період “застою” в СРСР, того часу, коли було сформовано новий тип населення – “homo sovieticus”. Його суттєві риси – безликий колективізм, моралізаторство, споживацтво. Цей тип досі намагається ідентифікувати себе в українському просторі і на відміну від прогресивного людства не сприймає європейські цінності. Критика радянського минулого в новітніх українських реаліях – явище знакове. Нагальною є потреба витягти на світ Божий травми минулого, витрусити зі свідомості пострадянських людей “совкову” сутність, що заважає розбудувувати незалежну державу.

В українській літературі XXI століття постає радянське ретро Києва, Львова, Закарпаття, Волині, Луганська, Запоріжжя і, по суті, охоплює всю територію України. У панорамах міст важливим є образ соціуму. Щоб конструювати цей художній світ, потрібно бути досить спостережливим, відвертим, володіти критичним мисленням, мати почуття гумору і непереборну любов до рідних місць. Художня реконструкція радянського минулого перспективна і в кожного автора самотунна, тому цікава для літературознавства.

Метою статті є аналіз художнього зображення соціуму Києва за часів СРСР у творах О. Ільченка “Збирачі туманів” (2017 р.) та С. Батурина “Шиз’гара” (2016). Для реалізації мети передбачається виконання таких завдань: 1) на основі дискурсу про “місця пам’яті” охарактеризувати художній топос радянського Києва і людей у ньому; 2) виявити авторські ідеї у відтворенні радянського минулого; 3) розглянути засоби драматичного, ліричного, комічного в реконструкції пам’яті.

О. Ільченко (1957 р. н.) та С. Батурин (1960 р. н.) – кияни й ровесники. Тож росли в одній атмосфері, спостерігали одні й ті ж суспільні процеси. Спогади про минуле, бажання винести їх на поверхню сучасності спонукали авторів до написання ретротекстів. Про твір “Збирачі туманів” О. Ільченко говорить: “Наше надзавдання, сказали б фізики, – долати ентропію, а в цій книзі це означає спробу пригадати й таким чином зберегти різні кумедні, сумні, характерні й просто цікаві історії з різнобарвного київського життя останньої третини XX століття” [Ільченко, 2017: 8]. Про роман “Шиз’гара” С. Батурин повідомляє наступне: “Я як автор намагався зробити цей текст багатоплановим, поліфонічним, помірковано-іронічним, з любовною та пригодницькою складовими” [Батурин]. Створені ретрокартини близькі та зрозумілі поколінню, що вийшло з СРСР. Автори змальовують дійсність і відкривають незручне, замовчуване, заборонене, таке, що не популяризувалося десятиліттями й залишалося тільки в особистій пам’яті.

Книга О. Ільченка “Збирачі туманів” має підназву “Суб’єктивні нотатки з київського життя”. У ній поєднано художню емоційність та публіцистичну фактографічність. Події минулого тут демонструються на основі монтажу – спалахів пам’яті. Ці спалахи висвічують соціальне, культурне, політичне життя в столиці радянської України.

Цікавими є спогади про науковий гурток, створений студентами фізичного та біологічного факультетів Київського університету в 70-х роках. У столичних осередках молоді, яка не хотіла “заскніти серед сірої радянської дійсності” [Ільченко, 2017: 45], відчувається свіжий подих свободи. Автор детально реконструює місце зібрань студентів. Це квартира Біляшівських, знаної київської родини. Микола Біляшівський – студент-біолог, учасник гуртка; його батько Микола Миколайович – доктор технічних наук, професор; дід – Микола Федотович – славетний академік, археолог, етнограф, мистецтвознавець, перший директор Київського міського художньо-промислового й наукового музею. В інтер’єрі їхнього помешкання – головні смислові деталі: “...Усіх приголомшувала неймовірна книгозбірня, ще дідова, – книги на теми культури, історії, художня література. І ми не вірили своїм очам – “Історія України-Руси” Михайла Грушевського; на стінах – живопис і графіка українських митців” [Ільченко, 2017: 47]. Емоційне зображення

маленького світу столичної інтелігенції супроводжується викриттям дикунських реалій авторитаризму. Йдеться про кадебістські наглядні за зібраннями молодих науковців, схилення студентів до доносів на друзів. Авторські спогади дають повне уявлення про складний пошук можливостей стати особистістю в радянський час.

Асоціативне уявлення розширює поле спогадів, увиразнює сутність деталей у ньому. Так, художні образи київських будівель розсекречують інформацію, розбивають на шматки муровану радянську дійсність. О. Ільченко розповідає про ситуацію, свідком якої він став у лютому 1980 року біля будинку № 16 на вулиці Розі Люксембург. Там розташовувалося управління КДБ. Прогулюючись із другом, він побачив, як до будівлі під'їхав автомобіль ДАІ і з нього двоє міліціонерів витягли на мороз юнака в білій сорочці і кайданках. Аура локації, оповитої трагізмом, вражає: "Ми оторопіли, не могли вимовити й слова, тим часом хлопця завели в будинок. Не знаю, хто він, але добре пам'ятаю гнітюче відчуття безвиході, яке нас тоді охопило" [Ільченко, 2017: 50].

У художньому екстер'єрі Києва руйнівні відбитки минулого досить виразні. Злочини радянської влади проти української історії та національної ідентичності переказує очевидець, який не може позбутися докору й образи. Йдеться про знищення важливих споруд на вулиці Ірининській: під час зведення житлового будинку й готелю для КДБ у 1968 році заховано під асфальт залишки фундаментів княжої доби; у 1978 році задля будівництва клубу КДБ знесено будиночок учителя латини Юскевича-Красковського, де зупинявся Тарас Шевченко. Автор наголошує, що ставлення до історичних будівель у Радянському Союзі було таке ж зухвале та жорстоке, як і до людей, що виборювали національну свободу.

Замальовки Києва в книзі О. Ільченка – це динамічні кадри минувшини. Вулиця Некрасівська, на якій пройшло дитинство і юність автора, показана без заангажованих ностальгією прикрас. Це реальні умови, в яких формувалися смаки й цінності молодого покоління. Типові об'єкти у своєрідному "маршрутному листі" виразні, з осілим нальотом радянськості: овочевий магазин "із вічно гнилою картоплею, брудною морквою й страшними, величезними огірками-жовтяками в дерев'яних діжках" [Ільченко, 2017: 57]; паркан, "за яким горбатилися корпуси гаражів" [Ільченко, 2017: 58]; Київська міська санітарно-епідеміологічна станція, на споруді якої "можна було прочитати фігурний напис: "Городская санітарная станція" [Ільченко, 2017: 58]. Підсміювання, увиразнення недоликів, протиставлення давньої архітектури набуткам радянських забудов точно характеризують час. Це пояснює: обличчя міста є відображенням соціуму.

"Маркерами соціальної ідентичності" в книзі "Збирачі туманів" є монументальні "витвори совкового "мистецтва" [Ільченко, 2017: 107]. Найвища концентрація глізування зосереджена на скульптурі трьох піонерів на фонтані в Павлівському сквері. Використовуючи різну оптичність зображення, автор виявляє нікчемність образів конструкції, особливо центральної фігури: "Цей робінзон гордо стояв на круглому острівці-узвишші серед каламутних вод шедевра садово-паркового мистецтва й урочисто тримав у високо піднятих руках... щось схоже на фруктову вазу..."

Саме з цієї вази інколи... цвіркала вгору вода, заливаючи плавки піонера, що через це виглядали якось двозначно... [Ільченко, 2017: 107]. Захоплений висміюванням недолугого витвору О. Ільченко не боїться перейти межі пристойності: “Узимку, ... коли неспущена вода просто замерзала..., антирадянські диверсанти в особі школярів-хуліганів... прилаштували-приморозували до плавок піонера довгу бурульку. Відтак горизонтальний фалічний символ нахабно стирчав уперед..., натякаючи, що такого піонера-акселерата вже час було приймати до лав ленінського комсомолу” [Ільченко, 2017: 108]. Сороміцька карикатура в традиціях народного гумору засвідчує непримиренність до будь-яких виявів радянського. Дошкульна насмішка увиразнює неприродність присутності скульптури в ландшафті української столиці з величною історією.

У відтворенні радянського топосу в книзі “Збирачі туманів” сповна різних емоцій – від захоплення до гніву. Це дає змогу засвідчити і любов до історичного міста, і зневагу до його насильницької трансформації.

У романі С. Батурина “Шизґара” простір бачення – середмістя Києва 70-х років ХХ ст. Письменник створює топографічні орієнтири, зосереджує увагу на розташуванні міських об’єктів, переймаючись фактографічністю як доказом справжності подій.

Повсякденне життя столиці “прив’язане” до своєрідної ретромапи як путівника в минуле. Ця мапа “інтерактивна”, в її програму “завантажено” бойовики, love story, мюзикли, героями яких є молодь сімдесятих, у модних джинсах (часом “самопальних”), з хітами західної рок-музики під гітару. С. Батурин зі знанням справи пояснює особливості розподілу контрсил хлоп’ячих компаній. Взаємні стосунки визначалися бійками між районами: “...Печерськ стояв тоді в Києві дуже впевнено: воювати з ним майже нікому не кортіло... З Бессарабкою відносини теж були радше дружніми, а Шулявка, Святошин, Євбаз, Лісовий масив та Борщагівка були надто далеко й ділити з ними не було чого” [Батурин, 2016: 46–47]. Масові бійки молоді в Радянському Союзі показані з позиції учасника або свідка пригод. Емоційні описи “епічних рубилово”, коментування невдач і перемог – це розмова “на чистоту” про неформальні стосунки в тоталітарному суспільстві.

С. Батурин розгортає картину саморозподілу суспільного устрою в межах “контор” і “районів” – територій, що не відповідали адміністративному плануванню міста. “Вулична демократія” забезпечувала організацію населення за своєрідними прошарками: “основний” – лідер, “чоткі парубки” – авторитетні хлопці, “малі і шнурки” – малолітні та слабкодухі хлопці, а ще музиканти, які були в особливій пошані. Письменник симпатизує неформальним угрупованням молоді: “Хай там як, але контора підписувалася за кожного його члена, неважливо основний він, “чоткий”, малий чи навіть шнурок, і, зачіпаючи одного, ти зачіпав усіх...” [Батурин, 2016: 44]. Самовільне територіальне визначення було підсвідомою альтернативою радянській соціальній системі.

У поле зору автора потрапляють речі, життєві моменти, поведінка героїв, які колись були дуже важливими. Так, пригодницькі мотиви літніх канікул тісно переплетені з емоціями трепетної закоханості, боязкого першого поцілунку. Розповідь про подорож на катері по Дніпру приваблива, з легкими міморними тональностями. Це увиразнює характери та конфлікт сюжету. Розміщуючись на річковому судні, Олексій і Лена виявляють, що їм



дісталось одне місце на двох. Ситуація розвивається так, що молоді люди наче ненароком змушені зблизитися. Хлопець підіграє романтичному розгортанню історії та хоче поступитися місцем дівчині. Але Лена демонструє рішучість: “Ти сідай, а я – до тебе на коліна” [Батурин, 2016: 146]. Втаємниченість стосунків на етапі інтимно-тілесного першовідкриття розкручується автором обережно і тонко. Плавання в річці, засмагання на одній підстилці, випадкові й невідомі доторки рук і плечей – усе це відтворено емоційно-насичено: “...Накинути їй на плечі рушник, а то й витерти її чудове бажане тіло, – не всюди, звісно: спину, руки, ноги – задоволення не з останніх” [Батурин, 2016: 153]. С. Батурин створив контраст між загальноприйнятим уявленням про поведінку радянської молоді та її справжніми прагненнями бути внутрішньо вільними.

У “Шизгарі” місця пам’яті, які ретранслюють емоції та погляди молодого покоління радянського часу поєднують у собі столичну індивідуальність і типовість повсякдення міст в УРСР. Це розвиває уяву читача і загострює увагу на головній ідеї – час, люди і місця існують у тісному взаємозв’язку.

У творах О. Ільченка і С. Батурина емоції та відчуття опираються на візуальні площини та деталі в них, що тісно пов’язані з пережитим. Ретрансляція спогадів про радянське ведеться з однієї часової площини, охоплена спільним топосом. У художній реконструкції минулого постає багато місць, які вже зникли. Будинки й вулиці, як і люди, підпадали під тотально контрольовану “переробку”. Обидва автори звертають увагу на буденність оточення, спілкування, побутові інтереси киян, особливо молоді. Часопростір радянського минулого в книгах наповнений драматизмом, ліризмом, іронією, карикатурністю, сарказмом.

Зображення пам’ятних місць Києва активує асоціації, які, пройшовши крізь часовий потік, виявляють істини, важливі для осмислення сьогодення. “Совковий” вірус, на жаль, помирає дуже довго. На його подолання спрямовуються всі інтелектуальні сили, зокрема й художня література. Це необхідно для консолідування новітнього українського суспільства і розбудови незалежної держави. Вивчення художнього осмислення пам’яті про радянське минуле продовжується, оскільки нові твори швидко і впевнено заповнюють літературний простір.

### Література

1. Ассман А. Простори спогаду: форми та трансформації культурної пам’яті / Аляйда Ассман; [пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Дороничева, О. Юдін]. – К.: Ніка-Центр, 2014. – 440 с. – (Серія “Зміна парадигми”; Вип. 15).

2. Батурин С. На форумі видавців презентую свій новий роман “Шизгара” [Електронний ресурс] Буквоїд <http://bukvoid.com.ua/events/ukraine/2016/09/13/082814.html>

3. Батурин С. Шизгара. [роман] / Сергій Батурин. – К.: Нора-Друк, 2016. – 206 с. – (Серія “Читацький клуб”).

4. Ільченко О. Збирачі туманів : Суб’єктивні нотатки з київського життя / Олесь Ільченко. – К.: КОМОРА, 2017. – 176 с.

5. Набок С. Простір і пам’ять: на перехрестях контекстів / Світлана Набок // Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАН України. – 2017. – Випуск 5–6(91–92). – С. 244–253. [Електронний ресурс] [http://ipiend.gov.ua/wp-content/uploads/2018/07/nabok\\_prostir.pdf](http://ipiend.gov.ua/wp-content/uploads/2018/07/nabok_prostir.pdf)

6. Нора П. Теперішнє, нація, пам'ять [пер. з фр. А. Рєлі] / П'єр Нора. – К.: ТОВ “Видавництво “КЛІО”, 2014. – 272 с.

### References

1. Assman, A. (2014). *Prostory spogadu: Formy ta transformaciji kul'turnoi pam'jati* [Memory spaces: Forms and transformations of cultural memory]. Kyiv : Nika-Centr [in Ukrainian].
2. Baturyn, S. (2016). *Na forumi vydavciv prezentuyu svij novyj roman "Shyzzgara"* [At the publishers forum I present my new novel "Shyzzgara"] // Bukvoyid [in Ukrainian] <http://bukvoid.com.ua/events/ukraine/2016/09/13/082814.html>
3. Baturyn, S. (2016). "Shyzzgara" ["Shyzzgara"]. Kyiv : Nora-Druk [in Ukrainian].
4. Il'chenko, O. *Zbyrachi tumaniv : Sub'yektyvni notatky z kyjiv's'kogo zhyt'tya* [Niebla's Coleccionistas : Subjective notes on the life of Kyiv]. Kyiv : KOMORA [in Ukrainian].
5. Nabok, S. (2017). *Prostir i pam'jat' : na perexrestyax kontekstiv* [Space and memory: at the crossroads of contexts], Scientific Notes of the Institute of Political and Ethnic Studies IF Kuras5–6(91–92), 244–253. [in Ukrainian] [http://ipiend.gov.ua/wp-content/uploads/2018/07/nabok\\_prostir.pdf](http://ipiend.gov.ua/wp-content/uploads/2018/07/nabok_prostir.pdf)
6. Nora, P. (2014). *Teperishnye, naciya, pam'jat'* [The present, the nation, the memory]. Kyiv : TOV Vydavnytstvo KLIO in Ukrainian.

### АНОТАЦІЯ

У статті розглядаються особливості художнього зображення соціального середовища радянського Києва у творах Олеся Ільченка "Збирачі туманів" і Сергія Батурина "Шизгара". На основі літературознавчого дискурсу про "місця пам'яті" охарактеризовано топос Києва і людей у ньому; виявлено ідеї авторів-ровесників у реконструкції пам'яті; обґрунтовано роль засобів ліричного, комічного і драматичного для викриття радянськості.

Місця пам'яті розглядаються у площині ретрочасу, яка наповнюється матеріальним – ландшафтом (з будівлями, вулицями, площами, парками, транспортом, водоймами) та ідеальним – соціумом (з ідеями, цінностями, думками, особистими, родинними, професійними відносинами, колективними справами, культурою, мистецтвом, традиціями, сферою послуг тощо). Сказано про те, що автори книг орієнтуються на локації, пов'язані з їхніми дитинством та юністю. Це викликає найщиріші відчуття і зізнання.

У книгах Олеся Ільченка "Збирачі туманів" та Сергія Батурина "Шизгара" Київ як столиця Української Радянської Республіки представлений міською повсякденністю. Це дає змогу показати сутність "совкового" побуту, коли людина живе так, щоб терпіти, а не отримувати задоволення.

Звертається увага на ідейне зображення місцевості з промовистими деталями. Інтер'єр помешкань старої інтелігенції Олесь Ільченко показує місця формування мислячої молоді в умовах тотального контролю. Проаналізовано майстерність автора в художньо-документальному зображенні київських вулиць, будинків, парків, монументальних споруд.

У художньому баченні світу Сергія Батурина радянський соціум представлений столичною молоддю, яка прагне внутрішньої свободи, хоч і зростає в умовах зашореного контролю. Охарактеризовано місця подій, де формуються близькі стосунки хлопців і дівчат.

У творах Олеся Ільченка і Сергія Батурина емоції та відчуття опираються на візуальні маркери, тісно пов'язані з пережитим. Часопростір радянського минулого в обох авторів наповнений ліризмом, іронією, карикатурністю, сарказмом. Зображення пам'ятних місць Києва активує асоціації, які, трансформуючись у часовому потоці, відкривають істини, важливі для осмислення сьогодення.

**Ключові слова:** місця пам'яті, радянський соціум, ретрокартина, повсякденність, топос.

УДК 821.161.2 – 32.09

DOI 10.31494/2412-933X-2019-1-9-59-66

## IMAGE OF THE SEA IN MODERN UKRAINIAN NOVEL

### ОБРАЗ МОРЯ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ НОВЕЛІСТИЦІ

**NATALIYA DASHKO,**

Candidate of Philological Sciences,  
Associate Professor

<https://orcid.org/0000-0002-5415-4983>

[dashko\\_ns@ukr.net](mailto:dashko_ns@ukr.net)

*Dnipro National University named  
after Oles Honchar*

✉ 72 Haharina avenue  
Dnipro, 49010

**НАТАЛІЯ ДАШКО,**

кандидат філологічних наук,  
доцент

*Дніпровський національний  
університет імені Олеся Гончара*

✉ пр. Гагаріна, 72  
м. Дніпро, 49010

*Original manuscript received: August 27, 2019  
Revised manuscript accepted: September 12, 2019*

#### **ABSTRACT**

*The peculiarities of artistic representation image of the sea in the modern Ukrainian novels based on such works as 'The Sea', 'Venice' by S. Grabar, 'Brach Island' by L. Taran, 'Uncatchable' by I. Rozdobudko, 'I Don't Want to Go to the Sea' by S. Osoka and 'The Sea Swallowed Us' by K. Kalytko are described. This topic has not been the subject of literary research yet.*

*The sea is represented in various ways: philosophical, psychological and mythological. But mainly it is used to describe psychological portraits of the main characters. The in-depth psychological meaning of each novel is reached using mythologems and symbolic objects, such as waves interpreted directly and metaphorically as an inner personal mental state ('Brach Island' by L. Taran) and the human being similar to wave sometimes ('Uncatchable' by I. Rozdobudko). The sea itself being a wild and uncontrolled natural power ('The Sea' by S. Grabar) very often is used as a symbolic object projected into the human ('I Don't Want to Go to the Sea' by S. Osoka). A lot of attention is paid to the artistic details which reveal character psychology, their inner feelings. Symbolic water mythologem is marked with ambivalence: water as a symbol of life, female beginning, regeneration and at the same time – the symbol of death, calmness and as an intermediary between the living and the dead. Therefore the sea has a twisted meaning which becomes a key point in depicting the conceptual world of a human as a binary state 'life-death' ('The Sea Swallowed Us' by K. Kalytko). An important element connected to water mythologem is the river concept which gets the archetypal meaning symbolizing time flow and a sacral place in the main characters' life ('Yateri', 'Night bathing in August' by S. Osoka).*

*Among other vivid characteristics of the sea is its impressionistic complexity ('Venice' by S. Grabar, 'Brach Island' by L. Taran),*

**Key words:** *novel, image of the sea, marine landscapes, artistic details, psychological characteristic, mythologem.*

Образ моря завжди приваблював українських письменників. Він є ключовим у ряді поетичних і прозових творів (зокрема, новелах "Сон" і "На

камені” М. Коцюбинського, “Арабески” М. Хвильового, “Залізний острів” О. Гончара та ін.). Відповідно мариністична тематика часто постає і в центрі наукових зацікавлень літературознавців, які досліджують її в різних аспектах. Так, Б. Тихолоз, вивчаючи філософсько-поетичну мариністику Г. Сковороди та І. Франка, наголошує, що вона виступає потужним національним топосом традиційної поетичної мариністики (Тихолоз, 2003: 123), а Н. Заверталюк, розглядаючи образи моря й степу в романістиці Олеса Гончара, окреслює їх як онтологічні парадигми українства (Заверталюк, 2011). Варто назвати й розвідку Н. Науменко “Літературна мариністика як синтез мистецтв: проза та поезія”, у якій у контексті стильової парадигми модернізму проаналізовано новели М. Коцюбинського “Сон” і М. Хвильового “Арабески”. Дослідниця відзначає, що “море як архетипний образ, уведений в “Арабески”, – своєрідний взірець “орнаментального стилю” – відіграє ключову роль в естетичній концепції Хвильового”, а Коцюбинському завдяки використанню образу моря вдалося втілити у “Сні” не лише особливості характеру головних героїв, а й чималу кількість філософських ідей, лейтмотивом яких є “життя як мистецтво” (Науменко, 2008).

У сучасній українській новелістиці образ моря є не часто вживаний і зовсім не досліджений. Проте, навіть у тій невеликій кількості творів (де він був нами виявлений), серед яких “Море” та “Венеція” С. Грабаря, “Острів Брач” Л. Таран, “Невловима” І. Роздобудько, “Не хочу на море” С. Осоки та “Море нас поглинуло” К. Калитко образ моря репрезентований різнопланово (у філософській, психологічній та міфологічній площинах), що зумовлює актуальність цієї розвідки.

В однійменній новелі С. Грабаря образ моря характеризується багатогранністю художньої інтерпретації. З одного боку, це окреслена Творцем природна стихія, якій властиві то лютя (“Воно накочувалося хвилями, буревієм” (Грабар, 2015: 267)), то спокій (“Бували дні, коли Море сповнювалось відчуттям спокою. І тоді його плесо легенько і срібно шелестіло” (Грабар, 2015: 267)). Ці стани моря постійно змінюються: “Бували дні, коли спокій поступався нестримній люті – Морю хотілося перетворити на порох цю твердь, що оточувала його, сковуючи, мов заручника” (Грабар, 2015:1, 267)). А з іншого боку, образ моря уособлює живу істоту: “Море мріяло про день, коли воно перемаже у суперечці з Небом про те, яка із стихій сильніша” (Грабар, 2015: 267); “Воно божеволіло”; “Воно бажало вирватися, розкинутися своєю широтою і силою”; “Море чекало на день, коли Небо затьмариться, посивіє, коли розверзнуться паща небесна і вони зіллються у круговерті” (Грабар, 2015: 267). Автор зображує протистояння двох стихій – небесної й морської, у якому перемагає бурхливе Море: “І Небо перетворилося на Море... І Море відчуло безмежну свободу, змиваючи все на своєму шляху, перетворюючи землю на дно своє. Море, захиляючись від безміру, відчуло себе звіром – зголоднілим, ненажерливим. Море кинулося на світ і поглинуло його” (Грабар, 2015: 267). Простежуються алюзії на біблійну легенду про Всесвітній потоп (що передано метафорою “Море, що збожеволіло від свободи” (Грабар, 2015: 268)) й мотив Апокаліпсису (свідченням чого є уподібнення Моря до звіра), що, власне, й зазначено автором в останніх рядках новели, виділених курсивом. Крім того, у зображенні моря відчутна

міфопоетична традиція, що актуалізує космогонічні уявлення про море як могутню стихію, віднесена до некерованого Хаосу.

Зовсім в іншому ракурсі подано образ моря в новелі С. Грабаря “Венеція”. Саме море змальовано окремими імпресіоністичними штрихами, що передають враження від його споглядання (“Мінилася барвами вода. Вона була кольору розмитої бірюзи, відтінки якої надавали їй особливій звабливості” (Грабар, 2015: 379)), а вся увага сконцентрована на внутрішніх станах жінки й зовнішніх їх проявах, викликаних близькістю з морем (“Вода робила тебе щасливою. Ти шаленіла від можливості злитися з нею. Вона струменіла твоїм тілом, огортала раптовим виром. І ти божеволіла від дарованої тобі свободи” (Грабар, 2015: 379)), і чоловіка, палко закоханого в цю жінку. У зображенні жінки й моря актуалізується міфологема води, що виступає втіленням жіночого життєдайного начала. Сама жінка в очах чоловіка виглядає “морською царівною, яка на мить полишила свій трон” (Грабар, 2015: 379) – що в дусі античної міфології. У поєднанні природи, чоловіка й жінки постає гармонійна модель світу, сповненого любові, де все органічно злилося в єдине ціле: “День злився з плескотом води. З повільним рухом гондоли. З піснею, що танула в душі. День злився із сонцем. День був сповнений тобою. Твоєю посмішкою, діамантовим блиском очей” (Грабар, 2015: 379).

У новелі Л. Таран “Острів Брач” образ моря конкретизований – це Адріатичне море. У його описі насамперед вражає імпресіоністична багатолікість: “мінлива, повсякчас змінна, грайлива стихія”; “вода була кокетливо ультрамариновою, а далі, накладаючись, нашаровуючись мерехтливими бганками-хвилями, набувала темно-синього відтінку”; “неймовірно блакитна, навіть смарагдова морська вода з безліччю ледь уловимих відтінків” (Таран, 2016: 5). На тлі цього мариністичного пейзажу спочатку всі стани головної героїні зведені до одного: “Мій зір поглинутий, заворожений стихією” (Таран, 2016: 6). Та раптом її погляд вихоплює з людського натовпу на пароплаві ніби примару з минулого – жінку, як дві краплі води схожу на колишню приятельку Божену, яка трагічно загинула в день свого тридцятип’ятиріччя: унаслідок епілептичного нападу вона знепритомніла й захлинулася водою у ванні. В одну мить реальна морська подорож на острів Брач перетворюється для головної героїні на несподівану мандрівку в минуле: вона пригадує всі роки свого спілкування з Боженою, а особливо день її смерті. Увага з мариністичного пейзажу переноситься в психологічну сферу: героїня роздумує про життя й смерть і знову переживає ті ж стани, що й багато років тому: “Вода, вода, багато води. Море. Відчуття провини, страху, тривоги – призабуті, замулені клопотами та роками – зринули в моторошній свіжості. Немов учора. Плаває килимок під дверима... царівна лежить у порцеляновій ванні-домовині... вода над нею... волосся, наче водорість...” (Таран, 2016: 6). Міфологема води набуває мортальної символіки, а героїня вже не бачить тієї краси моря, яка вражала її до того: “Химерний настрій <...> опанував мене. Тривога, жаль, невтамовна цікавість, страх сум’яття <...>. Я споглядала, однак

тепер ніби й не бачила смарагдової гри хвиль” (Таран, 2016: 31). Образ хвиль у творі вживається не лише в прямому значенні, але й метафоричному, завдяки чому акцентуються внутрішні стани героїні: “емоції, сколихнули моє пишне <...> тіло – ніби хвилі ним пробігли” (Таран, 2016: 29); “залило м’якою лагідною хвилею десь там, де має бути серце” (Таран, 2016: 30).

У новелі І. Роздобудько “Невловима” образ хвилі співвідноситься з образом головної героїні, яка зовнішньо і внутрішньо відчуває цю спорідненість: “Моє тіло схоже на хвилю і таке ж прохолодне. Так само вміє уникати простягнутих рук, як і хвиля” (Роздобудько, 2019: 35) (звідси поетика назви твору). Проте, незважаючи на цю подібність, героїня зауважує, що не створена для моря і не любить його, бо “його мова надто швидка, метушлива. Не встигне проспівати пісню одна хвиля, як її одразу накриває друга, <...>. Море – південний ринок, де ніхто нікого не чує” (Роздобудько, 2019: 34-35). Простежується внутрішня суперечливість головної героїні: не любить море, але відчуває себе морською хвилею. Натомість вона любить каміння – сухе й гаряче: “Найбільше я люблю лежати ось так – на круглому гладкому камені, відчувати його гарячу поверхню, ніжитись у цьому теплі й дослухатися до потойбічних звуків, що долинають з його осердя” (Роздобудько, 2019: 34), – художня деталь, що викликає асоціації з ящіркою. Кінцівка новели “У його пальцях – лише кінчик мого хвоста. Кінчик хвоста – це дрібниця. Відросте...” (Роздобудько, 2019: 36) універсально цю подібність й акцентує таку психологічну рису героїні як невловимість, що в тексті твору неодноразово підкреслюється завдяки градаційному нагнітанням художніх деталей у самохарактеристиці героїні (“...я перетворююся на хвилю, на вітер, на смарагдову блискавку...” (Роздобудько, 2019: 36)). Таким чином, топос моря та пов’язані з ним образи (каміння, хвилі, вітер) проєктуються на розкриття внутрішнього світу головної героїні, її психологічного портрету.

У новелі С. Осоки “Не хочу на море” зображено образ Чорного моря, який постає крізь призму сприйняття дитини і стає важливим у зображенні формування й змін її світогляду. Перша зустріч героя з морем відбувається в семирічному віці, коли його привозять до Одеси, в Інститут імені Філатова. Автор акцентує на враженнях хлопчика, який до цього ніколи не бачив моря: “Море мене розчарувало. З гори я вгледів просто багато води. <...>, але загалом – жодних приголомшливих емоцій” (Осока, 2016: 45). При другій зустрічі з морем, через рік, головний герой робить висновок, що “море цікаве, але не цікавіше нашої річки, і вже точно не краще за неї” (Осока, 2016: 48). Остання зустріч з морем відбувається, коли героєві виповнюється чотирнадцять років. В уяві підлітка бурхлива стихія моря проєктується на людину. Саме такою він бачить свою бабу в їх останній приїзд до Одеси: “Її трохи вицвілі голубі очі були й за кольором як море. І сама вона була як море. <...>, бурхливе море всередині” (Осока, 2016: 54). Хлопець приходиться до усвідомлення, що саме за це любить бабу, любить за те, “за що інші ненавиділи” (Осока, 2016: 54). Дивлячись на море й на свою бабу, головний герой стає ніби стороннім слухачем “неквапної розмови

двох стихій, одна з яких поволі стихала...” (Осока, 2016: 54], – кінцівка новели, що пояснює поетику її назви “Не хочу на море”.

Крім образу моря, у творах С. Осоки наскрізним є образ річки, який виступає невід’ємною складовою концептуальної парадигми світу й людини. У новелі “Ятері” річка – це світ дитинства й риболовлі з неповторними враженнями: “Серце співало, а йому втопив камерний жаб’ячий хор. Перед очима не було жодної стежки, а була синьо-зелена вода з поплавцем, який час до часу солодко потопав або стрімко відходив убік” (Осока, 2016: 31). Це й спогад про перший ятір, який “кожного ранку тримав між розсохлими ребрами, між вічками сітки все нову і нову таємницю” (Осока, 2016: 33), заради якої головний герой, будучи дванадцятирічним хлопцем, щодня прокидався о шостій ранку й біг до річки. Із утратою останнього ятера (який у головного героя вкрали, коли він був уже першокурсником) річка втратила для нього свою таємницю, а відтак – і значення в його житті, про що в тексті новели метафорично зазначено: “Саме в ту мить, коли я це збагнув, річка одвернулася од мене назавжди” (Осока, 2016: 35).

У новелі “Нічні купання в серпні” топос річки – це світ двох закоханих, де вони є одним цілим. Автор не подає опису річки, а лише зосереджує увагу на внутрішніх станах головного героя і його роздумах про те, що коли не буде біля річки ні сміху, ні шепоту, “сама оця річка задихнеться від того, що їй ніхто не радіє, і врешті зміліє і вмере” (Осока, 2016: 131), наголошуючи таким чином на єдності людини й природи, на конечності життя не лише людини, але й річки. Сама річка набуває архетипного значення, символізуючи плинність часу, який поглинає все. Тож, річка у творах С. Осоки є не лише домінантним місцем розгортання подій, але й своєрідним національним кодом, уособлює для героїв щось глибинне, трансцендентне, священне й набуває значення елементу сакральної топографії.

У новелі К. Калитко “Море нас поглинуло” образ моря амбівалентний: символізує і життя, і смерть. Мортальна символіка моря, закодована в назві твору, актуалізується на початку новели в зображенні потопельника. З одного боку, завдяки психологічному паралелізму море й мертва людина змальовані як єдине ціле: “В’язкий розплав сонця, вилитий на рівну поверхню моря, не ворухився; стояв глибокий штиль, що близько полудня мав застигнути товстим, непробивним склом безнадії. *Бонаца – туга*, <>. Жодного поруху повітря. Та це не заважало потопельникові, який плавав долілиць на лінії прибою...” (Калитко, 2017: 116). А з іншого – виникає опозиція “живе море – мертвий чоловік”: “Море ледь помітно дихало, на відміну від чоловіка зі зморщеною, побілілою, вже аж глевкою шкірою” (Калитко, 2017: 116). Авторка персоніфікує море, наділяючи його й такими рисами як упертість, незворушність, бо воно ніби не хоче відпустити покійника: “Патрульні вже двічі пробували витягти його на берег, вхопивши попід пахви і ковзаючись на слизькій мокрій гальці, та щоразу він потихеньку сповзав назад” (Калитко, 2017: 117).

У контексті твору опозиції “живе море – мертвий чоловік” протиставляється “живе море – жива жінка” (жінка “занурила розпухлі ступні в море й заплющилася від радісного полегшення” (Калитко, 2017: 118)). У зображенні поєднання вагітної жінки й моря прочитується значення образу води як джерела життя, як символу жіночого начала й символу відродження. Загалом міфологема води характеризується багатозначністю: вода – як символ смерті; вода – як символ спокою, що співвідноситься зі смертю; вода – як посередник між світом живих і мертвих. У новелі окреслюється своєрідна модель світу, вибудована на опозиціях жінка – чоловік, морське – земне, життя – смерть, але водночас ці протилежності існують в діалектичній єдності і становлять основу світотворення.

У розкритті теми ключового значення набуває розповідь про жінку Коштану, що пов’язує між собою дві історії, об’єднані мотивом смерті й образом моря, тільки тут реалізуються опозиція “живе море – мертва жінка”. Ця історія по суті є вставною новелою, адже має самостійну за сюжетом розповідь, але саме вона стає ключовою в розгортанні загального сюжету й розумінні поетики назви твору. Після самогубства героїні (“Коштана просто вийшла крізь головні садові ворота, боса, у довгій сукні, з розплетеними косами, як на храмове свято, і пішла прямісінько в море. <>. Вона просто йшла, йшла, поки не зникла під водою і вже не повернулася більше” (Калитко, 2017: 128-129)) для містян залишається таємниця – викладена кольоровими камінчиками на білій садовій доріжці фраза “Море нас поглинуло. Коштана” (Калитко, 2017: 129). В інтерпретації авторки саме море згодом “пояснило слово “нас” із передсмертної записки Коштани” (Калитко, 2017: 129), – воно почало повертати мертвих чоловіків у відповідь на кинутий у нього пам’ятний вінок у день смерті Коштани.

Отже, образ моря в сучасній українській новелістиці зображено різнопланово: він характеризується символічністю, імпресіоністичною багатолікістю, часом позначений трагічною тональністю, проектується в психологічну площину героїв. Фактично в усіх творах він є амбівалентним, пов’язаним із міфологемою води, що виступає як символом життя, так і смерті.

Насамкінець додамо, що ця розвідка є лише початком дослідження питання мариністики в сучасній українській новелістиці й розрахована на перспективу.

### Література

1. Грабар С. Ритуал: оповідання, новели, етюди / С. Грабар. – Київ: Ярославів вал, 2015. – 408 с.
2. Заверталюк Н. Море і степ як онтологічні парадигми українства у романістиці Олесея Гончара / Н. Заверталюк // Актуальні проблеми слов’янської філології: міжвузівський зб. наук. ст. : Лінгвістика і літературознавство. – Бердянськ: БДПУ, 2011. – Вип. XXIV., Ч.1. – С. 77–84.
3. Калитко К. Земля загублених, або Маленькі страшні казки [текст]: оповідання / К. Калитко. – Львів : Видавництво Старого Лева, 2017. – 224 с.
4. Науменко Н. Літературна мариністика як синтез мистецтв: проза та поезія / Н. Науменко // Волинь філологічна: текст і контекст. Явище синтезу мистецтв в українській літературі: Зб. наук. пр. – Луцьк: РВВ “Вежа” Волин. держ. ун-ту



- ім. Лесі Українки, 2008. – Вип. 5. – С. 34–48 // Електронний ресурс: <https://volyntext.eenu.edu.ua/index.php/volyntext/issue/view/15>
5. Осока С. Нічні купання в серпні [текст]: коротка проза / С. Осока. – Львів : Видавництво Старого Лева, 2016. – 224 с.
6. Роздобудько І. Портрети невідомих: новели / І. Роздобудько. – Київ : “ВЦ Академія”, 2019. – 192 с.
7. Таран Л. Остання жінка, останній чоловік [текст] : оповідання / Л. Таран. – Львів : Видавництво Старого Лева, 2016. – 272 с.
8. Тихолоз Б. Філософська мариністика Г. Сковороди та І. Франка / Б. Тихолоз // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2003. – № 6. – С. 122–132.

### References

1. Grabar, S. (2015). *Ry`tual: opovidannya, novely`, etyudy`* [Ritual: Stories, Novels, Etudes]. Ky`yiv : Yaroslaviv val [in Ukrainian].
2. Zavertalyuk, N. (2011). *More i step yak ontologichni parady`gmy` ukrayinstva u romanisty`ci Olesya Gonchara* [The Sea and the Heath as an Ontological Paradigm of the Ukrainian in Oles Honchar Novels], Aktual`ni problemy` slov`yans`koyi filologiyi: mizhvuzivs`ky`j zb. nauk. st. Lingvisty`ka i literaturoznavstvo. Berdyans`k: Berdyans`kyy derzhavnyy pedahohichnyy universytet. – Berdyansk State Pedagogical University. Linguistics and Literary Studies, XXIV (1), 77–84 [in Ukrainian].
3. Kaly`tko, K. (2017). *Zemlya zagubleny`x, abo Malen`ki strashni kazky` [tekst]: opovidannya* [The Land of the Lost, or Little Scary Tales [text]: short story]. L`viv : Vy`davny`chtvo Starogo Leva [in Ukrainian].
4. Naumenko, N. (2008). *Literaturna mary`nisty`ka yak sy`ntez my`stecztv: proza ta poeziya* [Literary Marinistics as a Synthesis of Arts: Prose and Poetry], Voly`n` filologichna : tekst i kontekst. Yavy`shhe sy`ntezu my`stecztv v ukrayins`kij literaturi: Zb. nauk. pr. Lucz`k: RVV “Vezha” Voly`n. derzh. un-tu im. Lesi Ukrayinky`, 5, 34–48. Elektronny`j resurs: <https://volyntext.eenu.edu.ua/index.php/volyntext/issue/view/15> [in Ukrainian].
5. Osoka, S. (2016). *Nichni kupannya v serpni [tekst]: korotka proza* [August Night Baths [text]: short prose]. L`viv : Vy`davny`chtvo Starogo Leva [in Ukrainian].
6. Rozdobud`ko, I. (2019). *Portrety` nevidomy`x: novely`* [Portraits of the Unknown: novels.]. Ky`yiv : “VCz Akademiya” [in Ukrainian].
7. Taran, L. (2016). *Ostannya zhinka, ostannij cholovik [tekst] : opovidannya* [The Last Woman, The Last Man [text]: a short story]. L`viv : Vy`davny`chtvo Starogo Leva [in Ukrainian].
8. Ty`xoloz, B. (2003) *Filosofs`ka mary`nisty`ka G. Skovorody` ta I. Franka* [Philosophical Marinistics of G. Skovoroda and I. Franko] Ukrayins`ka mova j literatura v serednix shkolax, gimnaziyah, liceyax ta kolegiumax, 6, 122–132.

### АНОТАЦІЯ

На матеріалі творів “Море” й “Венеція” С. Грабаря, “Острів Брач” Л. Таран, “Невловима” І. Роздобудько, “Не хочу на море” С. Осоки та “Море нас поглинуло” К. Калитко в статті розглядаються особливості художньої реалізації образу моря в сучасній українській новелістиці – тема, що ще не була предметом літературознавчих досліджень. Образ моря в названих творах репрезентований різнопланово: у філософській, психологічній та міфологічній площинах, – але найчастіше проєктується у психологічну площину героїв.

Поглиблений психологізм кожної новели досягається завдяки використанню художніх деталей, образів-символів (наприклад, хвилі, що інтерпретується в прямому й метафоричному значенні – як внутрішній стан

людини ("Острів Брач" Л. Таран) й сама людина, часом подібна до хвилі ("Невловима" І. Роздобудько) та міфологем. Саме море, уособлюючи бурхливу некеровану стихію ("Море" С. Грабаря), часто постає образом-символом, спроектованим на людину ("Чому я не хочу на море" С. Осоки). Особлива увага приділяється художнім деталям, які увиразнюють психологічні характеристики героїв, їхні внутрішні переживання. Значним символічним змістом наповнена міфологема води, що позначена амбівалентністю: вода – як символ життя, жіночого начала, відродження й водночас вода – символ смерті, спокою, що співвідноситься зі смертю, і вода як посередник між світом живих і мертвих. Відтак і образ моря є амбівалентним і стає ключовим у створенні концептуальної картини світу, в основі якої бінарна опозиція "життя-смерть" ("Море нас поглинуло" К. Калитко). Важливим елементом, пов'язаним із міфологемою води, є образ річки, який набуває архетипного значення, символізуючи плинність часу й сакральне місце в житті героїв (новели "Ятері" і "Нічні купання в серпні" С. Осоки).

Серед інших основних ознак слід назвати імпресіоністичність зображення образу моря (новели "Венеція" С. Грабаря, "Острів Брач" Л. Таран).

**Ключові слова:** новела, образ моря, мариністичний пейзаж, художня деталь, психологічна характеристика, міфологема.

УДК 398.21

DOI 10.31494/2412-933X-2019-1-9-67-76

## MARINISTIC MOTIVES AND IMAGES IN THE FOLK TALES OF TRANS-CARPATHTIA

### МАРИНІСТИЧНІ МОТИВИ ТА ОБРАЗИ НАРОДНИХ КАЗОК ЗАКАРПАТТЯ

**NATALIIA DZIAMULYCH,**

Senior Lecturer

<https://orcid.org/0000-0001-9860-9348>

[gorgona1313@yahoo.com](mailto:gorgona1313@yahoo.com)

**НАТАЛІЯ ДЗЯМУЛИЧ,**

старший викладач

**NATALIIA DMYTRENKO,**

Methodist Lecturer

<https://orcid.org/0000-0001-6761-5497>

**НАТАЛІЯ ДМИТРЕНКО,**

викладач-методист

Lutsk Pedagogical College

✉ 36 Voli St.,

Lutsk, Volyn region, 43000

Луцький педагогічний коледж

✉ просп. Волі, 36,

Луцьк, Волинська область, 43000

Original manuscript received: August 31, 2019

Revised manuscript accepted: September 27, 2019

#### ABSTRACT

*The common thing of the cultural basis of the Indo-European ancestral land of different peoples and the interpenetration of cultures in the process of their migration leads to the study of the topic about the borrowing and the originality of fairy-tale motives. This article analyzes the marinistic motives of the Ukrainian Transcarpathia tales. It was made an attempt to reveal the specificification and the symbolic meaning of the images and elements of the plot related to a sea. It is analyzed the fairy tales texts with the similar motives and the peculiarities of the Transcarpathian folk fairy tale poetics are investigated. It is determined the content of folklore works images and symbols, that has made it possible to reproduce the elements of the ancient model of world creation in the traditional folk culture of the Transcarpathian region.*

*The completed analysis of folklore texts and professional literature has made it possible to determine that the long-term domination of patriarchal relationships on the territory of the Transcarpathia has caused there the preservation of the ancient worldviews and beliefs with anthropomorphic and animalistic visions of natural phenomena and forces. It is established that the myth was one of the essential tools of the people's cultural creation, the means of coding and storing historical information, acquiring knowledge about the world, which shows the mentality, the world of thoughts, the laws of life and society. It is asserted that according to the historical development of folklore genres, the mythological visions flow into a magical fairy tale, and in this process a part of the ancient values is preserved, transforming in accordance with the new genre features.*

*The purpose of the study is to analyze the marinistic motives in the Transcarpathian folk tales based on folklore heritage and to determine the features of the fairytale heritage of the Ukrainian Transcarpathia in the context of the modern literary process. The question of the sea motives in the the Ukrainian Transcarpathia fairy tales are studied on the materials of the books, recorded and arranged by the*

researchers of the 19th – 20th centuries. Basing on the results of the analysis, the author proves that the content of the regional folk tales testifies about the long active cultural and economic relationships between the peoples for whom the sea is an integral part of life.

It is found in the study that, basing on the systematic theoretical analysis of the Ukrainian Transcarpathia national epic, it has become possible to get acquainted with the ancient perceptions of the water elements, which have been associated with the main rituals of the human life cycle sine ancient time.

**Key words:** Transcarpathian folk tales, marinistic motives, a mythological symbol, a magic fairy tale.

Міф – один із важливих інструментів культурного творення народу, засіб кодування та зберігання історичної інформації, пізнання світу, який виявляє ментальність, світ думок, закони життя. У язичницьких суспільствах він виконував роль сучасної філософії, науки та релігії. Соціоантропологи Дюркгейм і Мосс зазначали, що для тих, кого називають первісними людьми, будь-який з предметів був не просто об'єктом пізнання, а, перш за все, певною емоційною установкою (Дюркгейм, Мосс, 1996: 69). Біполярні образи та символи, характерні для способу пізнання наших давніх предків, викликали яскраві асоціації, стверджували переконання і імперативи щодо людини і світу. Значною мірою ці асоціативні образи акумулювалися в казковій і міфічній традиції. З розвитком фольклорних жанрів міфологічні уявлення перетікають в чарівну казку, при цьому частина стародавніх значень зберігається, трансформуючись відповідно до нових жанрових особливостей.

Говорячи про казку як найдавніший спосіб пізнання світу, важливо правильно визначити зміст образів і символіки, адже це дає можливості для її наукового вивчення. Казкові образи дозволяють відтворити давні моделі створення світу як форми подання традиційної народної культури. Народні казки демонструють первісне бачення земного і духовного, втілюють міфопоетичну свідомості, яка увібрала в себе знання і уявлення, що становлять основу нашого менталітету. Казка представляє світ як єдиний свідомий цілісний організм, в якому людина знаходиться в єднанні з природою.

Світосприйняття давніх українців було представлено в роботах фольклористів Т. Рильського («К изучению украинского народного мировоззрения») та І. Франка («К истории южнорусских апокрифических сказаний») ще на межі ХІХ – ХХ ст. Зв'язку міфа та казки присвячені наукові праці О. Афанасьєва, Д. Лихачова, О. Потебні, Є. Мелетинського. М. Драгоманов, М. Грушевський на українських теренах вивчали особливості народних казок. З фольклористичних робіт останнього часу безперечно важливою є монографія Л. Мушкетик «Персонажі української народної казки», у якій розглянуто персонажну систему української народної чарівної та побутової казки.

В. Пропп у «Морфології казки» здійснив спробу структурного аналізу народної казки на основі міжсюжетного порівняння за складовими та теоретично обґрунтував наявність у сюжеті системного взаємовідношення казкових одиниць-мотивів. Американський фольклорист С. Томпсон вважав мотив центральним елементом аналізу цього жанру й створив класифікатор (6-томний «Індекс

мотивів” Thompson 1955-1958) повторюваних мотивів народних казок. “Покажчик” Аарне – Томпсона (AaTh) містить посилання на основні оповідні мотиви (для кожного сюжетного типу), що описують ту чи іншу національну казкову традицію.

Першопрохідцем вивчення закарпатського фольклору можна вважати Я. Головацького (1814–1888), який здійснив декілька мандрівок на Закарпаття. Результатом його роботи стало чотиритомне видання “Народные песни Галицкой и Угорской Руси” (1878). Відомий український фольклорист-етнограф В. Гнатюк видав шеститомник “Етнографічні матеріали з Угорської Руси” (1898–1912), що містить 480 казок, із яких 148 записані на території теперішньої Закарпатської області. Сучасна дослідниця О. Тиховська є авторкою психоаналітичного дослідження українських народних чарівних казок Закарпаття (Тиховська, 2007).

Казкова традиція Закарпатської України в основі своїй відображена у записах, які було здійснено у XIX – XX століттях. Саме тому ми розглянемо питання про мотиви моря в казках українського Закарпаття, залучаючи до аналізу матеріал збірок, записаних й упорядкованих дослідниками цього часу, а саме: “Таємниця скляної гори” М. Фінцицького, “Дванадцять братів” А. Калина, “Казки одного села” П. Лінтура.

Актуальність дослідження зумовлена недостатнім висвітленням у вітчизняній фольклористичній казковій спадщині Закарпаття.

Метою статті є дослідження мариністичних мотивів закарпатських народних казок. Завданням статті є аналіз фольклорних надбань та визначення значення казкової спадщини українського Закарпаття в контексті сучасного літературного процесу.

Методи та методики дослідження. У підготовці роботи було використано теоретичні методи для уточнення головних понять статті: аналіз фольклористичної, літературознавчої, психологічної літератури. Метод інтерпретації уможливив тлумачення текстових одиниць та образної парадигми аналізованого матеріалу.

Одним з найскладніших та найцікавіших питань залишається питання про запозичення та самобутність казкових мотивів. Традиційно це пояснюють спільністю культурних основ індоевропейської прабатьківщини різних народів та взаємопроникненням культур у процесі їх міграції. М. Грушевський зазначав, що “слідження за кружляннями отаких інтернаціональних мотивів – як вони ходять наоколо нашої території в різних варіантах і то тою, то сею подробицею виявляють свій внутрішній зв’язок з нашими темами чи між собою – має великий історично-культурний інтерес” (Грушевський, 1993).

Необхідно зазначити, що значення слова *море* в фольклорних текстах не тотожне сучасному, оскільки древні слов’яни не мали зв’язку з морем та мореплаванням, адже жили досить далеко від морів. Звичайно, географічно Закарпаття не має виходу до моря, але певний час воно перебувало у складі Австро-Угорської імперії, та й у більш давні часи мало активні культурні та економічні відносини з іншими народами, для яких море – невід’ємна складова життя. П. Лінтур

зазначає: “Етнографічне сусідство закарпатських українців з словаками, угорцями і румунами впливало на казковий епос, у якому відчутні не лише словацькі, угорські та румунські мотиви, але й південнослов'янські. Спільні сюжети та мотиви мандрували по Україні, хоча, як і у всіх регіонах, трапляються в Закарпатті й місцеві побутові казки. І це в той час, коли Закарпаття майже тисячу років не входило до спільних із Наддніпрянською Україною” (Лінтур, 1984: 510).

Загальноприйнятим є бачення мотиву як важливої складової та основного структурного компонента народної казки. Мотивами вважають якості героїв, їх вчинки, предмети тощо. Мариністичні мотиви характерні для багатьох літературних жанрів, та саме народний епос дає нам можливість познайомитися з найдавнішим сприйняттям водних стихій, які здавна були пов'язані з головними ритуалами життєвого циклу людини. Море є одним з ключових, концептуальних понять фольклорної картини світу, культурно значущих образів.

У міфології вода має універсальний характер – це первинний стан життя, першопочаток, те, з чого виникає або твориться земля. В “Етнографії Закарпаття” М. Тиводара читаємо про те, що Бог, творячи світ, побачив Чорта “в морській піні і взяв з собою. Дияволу захотілось мати товариство. Бог порадив йому вмочити у воду палець, стріпонутим позаду себе і він матиме товариша. Але Чорт умочив всю руку і трусив нею, поки не набралось багато демонів. Підбурювані Дияволом, вони збунтувались проти Бога, а Бог скинув їх на землю. Котрий де впав, там і залишився: у воді – водяник, у болото – болотяник, у поле – польовик, у садибу – домовик” (Тиводар, 2011: 123).

Вода майже у всіх міфологіях світу асоціюється з жіночим началом і концептуально пов'язана з основними етапами буття – народженням і смертю. К. Г. Юнг пов'язував архетипний образ води з перебуванням людини в материнській утробі, з актом народження. У роботі “Символи і метаморфози лібідо” він зазначав: “Материнське значення води належить до найбільш ясним міфологічним символічним тлумаченням, так що стародавні мали повне право говорити, що море – символ народження... Все живе, і навіть саме сонце, сходить з води, а ввечері знову сходить і занурюється в воду. Народжений з джерел, річок та озер, людина після своєї смерті досягає вод Стіксу і вирушає в “нічне плавання па морю”. Бажання говорить так: нехай будуть похмурі води смерті джерелом життя, та перетвориться хладное обійми смерті в тепле материнське лоно, подібно до того як море, хоча і поглинає сонце, проте знову народжує його зі своїх материнських надр” (Юнг, 1994).

Проаналізувавши значну кількість казок українського Закарпаття, можемо визначити у них певні образи, дії, характеристики, елементи, пов'язані з морською стихією.

Міфологічно-символічний комплекс “дорога – море – подорож” чи не найчастіше зустрічаємо у казках. Герої казок здійснюють переміщення в просторі й часто усвідомлення власного світу, його сутності відбувається через порівняння з іншими світами. Такою “іншою реальністю” в міфологічній картині світу може бути море як край світу, кінець реального простору чи шлях до невідомої, далекої, чужої землі. Море асоціюється з далекими краями у казках: “Самородна дівчина”,

“Про чоловіка, котрого жінка перетворила у пса”, “Про сина бідного мисливця”, “Про трьох братів і пшеницю, що двічі на рік родила” зі збірки “Казки одного села”; “Залізноноса Інджі-баба” та “Таємниця Скляної гори” з однойменної збірки. У казці “Самородна дівчина” читаємо: “Він зразу зібрався і їде у світ шукати свою жінку, їхав аж три роки. На третій рік увечері дістався до баби, що колись йому допомагала. Розповів, що сталося. Тоді вона каже: — Ну, сину, тепер ти лиш так її дістанеш, якщо будеш хитрий. А не будеш хитрий — ще й загинеш. Твоя жінка живе аж за морем, у своєї матері — бисіці” (Казки одного села, 1979: 33). Інколи море має свою нумерацію, наприклад, “сьоме море”.

Певні аспекти образу води повністю втрачаються, інші деміфологізуються – спрощуються і поступаються місцем земним просторовим образам. Саме тому море зустрічається в небагатьох закарпатських казках. Море у казках Закарпаття є образом не стільки реальним, скільки міфологізованим та фантастичним й мало схоже на справжнє. До прикладу, його колірна гамма досить бідна: синє, чорне, червоне. У деяких казках йдеться про далеке Червоне море: “В кораблі мусить бути музика, їжа, пиття на три місяці, бо попливемо аж у Червоне море... Хлопець сів у корабель, рушив у дорогу. Довго плавав корабель, доки дійшов до Червоного моря” (Казки одного села, 1979: 117). Корабель в цьому значенні грає роль чарівного медіатора між світом смертних і країною вічного життя і наділяється особливими якостями. У казці “Як принц шукав свою наречену” зустрічаємо іншу “кольорову” назву: “Знову рушив по білому світу, мандрував довго-довго, майже цілий рік, і всюди визвідував, як йому дістатися до Червоного міста, що за Синім морем” (Таємниця скляної гори, 1975: 105). Стає зрозумілим, що фольклорне поєднання “синє море” містить в собі семантичне значення “далеко”.

Досить рідко море в закарпатських казках пов’язане з реальними географічними назвами та об’єктами, що свідчить про більш пізню появу таких творів (як у казці “Про розумну дівчину й суддю”): “Скажете, що рідкішого від вітру не буває. В одному селі видумали велику брехню, а вітер розніс її аж на третє село – такий він рідкий. А вода собі тече з потічка до Дніпра, а з Дніпра до моря і стає все густішою” (Казки одного села, 1979: 243).

На думку Юнга перехід через водну перешкоду – це початок нової форми існування (народження або смерть). Мандрівка казкового героя закарпатських казок часто пов’язана з морем. Герой чудесним способом може сам йти водою: “Сіли на кочію і їдуть попри моря. Раптом Іван вискочив, схопив кочію з кучером і перекинув з берега у воду. Сам надів на палець перстень, почав тіти морем — і не тоне, йде його поверхнею” (Казки одного села, 1979: 35).

Подорож-перенесення за море у закарпатських казках здійснюється за допомогою різних тварин та птахів. Це може бути вовк (“Про самородну дівчину”, “Про Мар’ю-царівну та Івана-царя” у збірці “Казки одного села”), ворон (“Про Мар’ю-царівну та Івана-царя” у збірці “Казки одного села”), кінь (“Казка про Долманьоша” у збірці “Казки

одного села”), пес (“Про сина бідного мисливця” у збірці “Казки одного села”, “Василева шкатулочка” з “Дванадцяти братів”). Інколи така подорож є таємною: “Я тебе сховаю на дні бочки, а зверху насиплю зерна. Вовк прибіжить за зерном і понесе тебе на той бік моря. Так і було. Прибіг вовк, узяв бочку на плечі й пливе через море. Та бочка важка. Вовк вирішив більше не служити — нащо таке тяжке носити? Кинув бочку в море, а сам зник у хащі” (Таємниця скляної гори, 1975: 8). В. Пропп стверджував, що у порівнянні з хтонічною і замогильною природою коня його водна природа – явище вторинне і більш пізніше, а собливого значення починають набувати тварини, службовці для пересування (звідси кінь), а з ними асимілюються засоби пересування, особливо човен. (Пропп, 2000: 276)

Мотив ініціації, випробування, пов'язаний з морем також бачимо в деяких творах. У казці “Підпишися на те, про що ще не знаєш” головний герой виконує складне завдання: буде млин на морі без ніг, покритий сріблом на дванадцять жорен і дванадцять млинарів: “Третью вечора чортисько повів хлопця до моря і дав йому наказ:

— На цьому морі зробиш млин на дванадцять жорен. У млині повинно працювати дванадцять млинарів, і до днини щоб оця пшениця була змолота. Коли ти й це зробиш, буду тебе женити. Є в мене три дівчини – візьмеш, котру захочеш!

Хлопець сів на березі й думає собі: “Аж тепер я загинув” (Казки одного села, 1979: 61).

Образ води в міфі амбівалентний. Вона є однією з основних стихій світобудови, з якої виникло все суще, є еквівалентом первісного хаосу. Водний простір відокремлює земний світ від “іншого”. Часто він асоціюється з мороком, потойбічним світом, царством мертвих і жахливими чудовиськами. У фантастичних казках море виступає як осередок існування чудесних морських істот. Цю невід’ємну складову фольклору у закарпатських народних казках бачимо в образі мудрого морського півня, який знає відповіді на всі загадки: “Прийшов нарешті до морського півня. Дивиться, а тут і сестра Поганина. Морського півня не було вдома. Поки він прийшов, Іван устиг із сестрою Поганина домовитися. Коли півень з’явився, сестра Поганина лягла з ним спати, а Іван заховався під ліжку. Вночі сестра Поганина смикнула перо з морського півня і кинула Іванові під ліжку.

А морський півень прокинувся:

— Чого ти смикаєш мої пера?

— Та як не смикати, коли мені таке страшне приснилося!

— А що тобі приснилося?

— Снилось мені, що там і там є млин, а в тому млині живуть дід, баба, дівчина, собака і кішка. Напечуть вони хліба, заріжуть телицю, усе з’їдають, а все голодні.

— Вони все будуть голодні, бо ні псові, ні кішці не дають їсти. А коли б нагодували пса і кішку, то й самі були б ситі! — відповідає морський півень” (Казки одного села, 1979: 177).

Класичними у світовому фольклорі є образи золотоволосої дівчини-русалки, яка живе за Синім морем й купається в колодязі (Казки



одного села, 1979: 104) та риб'ячого царя, який керує не лише рибами, а й чортами (Казки одного села, 1979: 119).

Море увиразнює мотив чудесного перетворення. Кінь у “Казці про Долманьоша” на березі моря перетворюється на бика, буйвола, гусака, качура, стару бабцю й на дідуся: “Коник потряс собою, і став сильним татошем.

— Сідай тепер на мене, поїдемо до моря. Мушу добре помитися.

Прискакали до моря. Підлетів коник під хмари, вдарив собою в море... Чекає його Долманьош годину, чекає другу... Раз лиш виходить з моря коник — виносить на спині золотий стілець і золоті підкови на ньому.

— Ну, підкуй мене!

Хлопець підкував його. Каже коник:

— Стілець понеси в море.

Як повернувся Долманьош, коник йому порадив:

— Тягни з лівого вуха золоте сідло й кантар, з правого — собі одіж.

Долманьош вийняв усе, осідлав коня, красно одягнувся.

— Як хочеш їхати: землею чи попід хмарами!

— Поїдемо землею!

Їдуть попри моря” (Казки одного села, 1979: 164).

Море, як захист від ворогів, може виникнути чарівним способом. У казці “Підпишися на те, про що ще не знаєш” заради порятунку героїня сама перетворюється на море: “Я зроблюся морем, а ти — качуром. Вона буде з берега тебе кликати, але ти на неї не дивися, бо візьме від тебе очі” (Казки одного села, 1979: 64).

Наукова розвідка не вичерпала всіх аспектів проблеми виникнення та інкорпорації морських мотивів у народну казку. В. Олійник стверджує, що тривала збереженість на Закарпатті натуральних і напівнатуральних господарських устоїв, панування патріархальних відносин у сімейному і громадському побуті обумовили консервацію у цьому регіоні давніх світоглядних понять, уявлень і вірувань з давніми анімістичними і антропоморфічними поглядами на сили і явища природи з людьми, наділеними надприродними силами і можливостями, з тваринами і рослинами, предметами і явищами природи, духами та демонічними істотами, магічними діями, чаруваннями, ворожінням, добрими і поганими прикметами (Олійник, 2015: 143).

Щодо подальших перспектив, то лише комплексне дослідження фольклорних матеріалів допоможе розкрити характер і особливості функціонування казкових мотивів різних регіонів України. Торкнувшись теми морських мотивів у казках українського Закарпаття, можемо сказати, що на основі системного теоретичного аналізу народного епосу стає можливим розуміння обрядово-ритуального та звичаєвого кола народу.

#### Література

1. Грушевський М. Історія української літератури / М. Грушевський. – Київ : Либідь, 1993. – Т. 1. – С. 330-368.
2. Дванадцять братів. Закарпатські казки Андрія Калина. – Ужгород : Карпати, 1972. – 250 с.
3. Дюркгейм Э., Мосс М. О некоторых первобытных формах

классификации: К исследованию коллективных представлений / Мосс М. Общества. Обмен. Личность: Труды по социальной антропологии – Москва : Восточная литература, 1996. – С. 6-73

4. Казки одного села. Запис текстів, післямова та примітки П. Лінтура. – Ужгород : Карпати, 1979. – 368 с.

5. Лінтур П. Казкарі Закарпаття і їх репертуар : [післямова] / П. Лінтур // Зачаровані казкою. – Ужгород: Карпати, 1984. – С. 496-511.

6. Мушкетик Л. Персонажі української народної казки / Л. Мушкетик. – Київ : Український письменник, 2014. – 360 с.

7. Таємниця скляної гори. Закарпатські народні казки, зібрані М.Фінцицьким / Переклад з угорської та передмова Ю.Шкробинця. – Ужгород : Карпати, 1975. – 192 с.

8. Олійник В. Символізм міфологічних образів у народних казках Закарпаття / В. В. Олійник // *Грані*, – 2015. – № 9. – С. 140-144

9. Пропп В. Исторические корни волшебной сказки / В. Пропп. – Москва : Лабиринт, 2000. – 336 с.

10. Тиводар М. Етнографія Закарпаття / М. Тиводар. – Ужгород.: Гражда, 2011. – С. 407.

11. Тиховська О. Система персонажів чарівних казок Закарпаття: психоаналітичний аспект: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.07 "фольклористика" / О. М. Тиховська. – Львів, 2007 – 20 с.

12. Юнг Карл Густав О феноменологии духа в сказках / Карл Густав Юнг // Урания. – 1994. – №2. – С. 24-30.

13. Юнг Карл Густав Символы и метаморфозы либидо. – Режим доступу: <http://www.yourdreams.ru/biblio/pages/carl-gustav-jung-cml-1.php>

## References

1.Grushevs'kyj, M. (1993). Istoryia ukrayinskoyi literatury [History of Ukrainian Literature]. Kyyyiv: Lybid [in Ukrainian].

2.Dvanadcyat` brativ. Zakarpatski kazky Andriya Kalyna [Twelve brothers. Transcarpathian tales of Andrey Kalin]. (1972). Uzhgorod: Karpaty [in Ukrainian].

3.Dyurkgejm, E., Moss M. (1996) O nekotoryx pervobutnux formax klassyfykacyu: K

4.yssledovanyyu kollektivnyx predstavlenyj [On some primitive forms of classification: Towards a study of collective ideas]. Moskva : Vostochnaya lyteratura [in Russian].

5.Kazky odnogo sela. Zapys tekstiv, pislyamova ta pryimtky P. Lintura. [Fairy tales of one village]. (1979). Uzhgorod : Karpaty.

6.Lintur, P. (1984) Kazkari Zakarpattya i yix repertuar [Transcarpathian storytellers and their repertoire]. Uzhgorod: Karpaty [in Ukrainian].

7.Mushketyk, L. (2014) Personazhi ukrayinskoyi narodnoyi kazky [Ukrainian folk tale characters]. Kyyyiv : Ukrayinskyj pysmennyk [in Ukrainian].

8.Tayemnyca sklyanoyi gory. Zakarpatski narodni kazky, zibrani M.Fincyczkym [Glass Mountain Mystery] (1975). Uzhgorod : Karpaty [in Ukrainian].

9.Olijnyk, V. (2015) Symvolizm mifologichnyx obraziv u narodnyx kazkax Zakarpattya [Symbolism of mythological images in Transcarpathian folk tales], – Grani, 9, 140-144 [in Ukrainian].

10. Propp, V. (2000) Ystorycheskye korny volshebnaj skazky [Historical roots of a fairy tale]. Moskva : Labyrynt [in Ukrainian].

11. Tyvodar, M. (2011) Etnografiya Zakarpattya [Ethnography of Transcarpathia]. Uzhgorod : Grazhda [in Ukrainian].

12. Tyhovska, O. (2007) Systema personazhiv charivny`x kazok Zakarpattya [System of characters of fairy tales of Transcarpathia: psychoanalytic aspect]. Lviv [in Ukrainian].

13. Jung, Carl Gustav (1994) О феноменології духа в казках [ On the phenomenology of the spirit in fairy tales]. Urany`ya. – 2, 24-30 [in Russian].

14. Jung, Carl Gustav Symvolu y metamorfozu lybydo [Symbols and metamorphoses of libido]: <http://www.yourdreams.ru/biblio/pages/carl-gustav-jung-cml-1.php> [in Russian].

### **АНОТАЦІЯ**

*Спільність культурних основ індоєвропейської праатьківщини різних народів та взаємопроникнення культур у процесі їх міграції спонукає до вивчення питання про запозичення та самобутність казкових мотивів. У цій статті проаналізовано мариністичні мотиви казок українського Закарпаття. Зроблено спробу виявити специфіку та символічне значення образів та елементів сюжету, пов'язаних з морем. Проаналізовано тексти казок зі схожими мотивами та досліджено особливості поетики закарпатської народної казки. Визначено зміст образів і символи фольклорних теорій, що дало можливість відтворити елементи прадавньої моделі створення світу у традиційній народній культурі закарпатського регіону.*

*Здійснений аналіз фольклорних текстів і фахової літератури надає змогу визначити, що довготривале панування патріархальних відносин на території Закарпаття обумовило збереження тут давніх світоглядних уявлень та вірувань з антропоморфічним та анімістичним баченням природних явищ та сил. Встановлено, що міф був одним із важливих інструментів культурного творення народу, засобом кодування та зберігання історичної інформації, пізнання світу, який виявляє ментальність, світ думок, закони життя й соціуму. Стверджується, що згідно історичного розвитку фольклорних жанрів міфологічні уявлення перетікають в чарівну казку, та у цьому процесі частина стародавніх значень зберігається, трансформуючись відповідно до нових жанрових особливостей.*

*Метою дослідження став аналіз мариністичних мотивів у закарпатських народних казках на основі фольклорних надбав та визначення особливостей казкової спадщини українського Закарпаття в контексті сучасного літературного процесу. Питання про мотиви моря в казках українського Закарпаття розглянуто на матеріалі збірок, записаних й упорядкованих вітчизняними дослідниками XIX – XX століття. В результаті аналізу автор доводить, що зміст народних казок регіону свідчить про давні активні культурні та економічні відносини з іншими народами, для яких море — невід'ємна складова життя.*

*У дослідженні визначено, що на основі системного теоретичного аналізу народного епосу українського Закарпаття стало можливим знайомство з найдавнішим сприйняттям водних стихій, які здавна були пов'язані з головними ритуалами життєвого циклу людини.*

**Ключові слова:** закарпатські народні казки, мариністичні мотиви, міфологічний символ, чарівна казка.

УДК 070:821(477)"1883/1973"-92:342  
DOI 10.31494/2412-933X-2019-1-9-76-84

## “STEPPE AND THE SEA, EVERYWHERE BEATEN PATH, EVERYWHERE GOLD AND GLORY”: EIDOLOGICAL COMPLEX IN THE SYSTEM OF STATE CREATIVE IDEAS OF DMITRY DONTSOV

### “СТЕП І МОРЕ СКРІЗЬ БИТИЙ ШЛЯХ, СКРІЗЬ ЗОЛОТО, СЛАВА”: ЕЙДОЛОГІЧНИЙ КОМПЛЕКС У СИСТЕМІ ДЕРЖАВОТВОРЧИХ ІДЕЙ ДМИТРА ДОНЦОВА

**VIKTORIYA KOLKUTINA,**  
Doctor of Philology, Associate  
Professor

**ВІКТОРІЯ КОЛКУТІНА,**  
доктор філологічних наук, доцент

<https://orcid.org/0000-0002-3823-8415>  
[kolkutinav@ukr.net](mailto:kolkutinav@ukr.net)

National University “Odessa Law  
Academy”,  
✉ 23 Fontanskaya road,  
Odessa, Ukraine, 65009

Національний університет  
“Одеська юридична академія”  
✉ вул. Фонтанська дорога, 23,  
м. Одеса, Україна, 65009

Original manuscript received: August 17, 2019  
Revised manuscript accepted: September 23, 2019

#### ABSTRACT

*The article examines the eidological complex in the system of state-making ideas of Dmitry Dontsov, and substantiates the relationship between the imagery system of his essay and state-building ideas. The topic is relevant in view of the separate observations of the authors of the post-colonial period regarding the national philosophical interpretation of journalism in the 20-30 years of the twentieth century, the functional purpose and systematic analysis of leading characters in D. Dontsov's articles.*

*It is found that the publicist, proceeded from the specific Ukrainian realities, needs, demands, requests, though expressed ideological and insistence ideas, postulates, tendencies of his age. Dontsov formed and showed ways of nationalization and national assertion, without which the nation would not exist and would not survive. The concepts of the steppe and the sea, images of "living" or dirty land, the glory of the Cossacks were used by D. Dontsov in order to raise in the reader questions that are vital to the existence of a nation, and therefore the eidological system would encourage the return of individual personality and the whole demos on their own historical path.*

*As a result of the work, it is determined that Ukraine is the leading, cross-cutting basis, covering the dominant images of the steppe, sea, land, path, and the fundamental semantic concept. The motherland is conceived by the publicist as a pillar of existence, as a purely Ukrainian foundation that must be guarded, defended and protected. At the same time, it is also an image-code that is revealed not in isolation, but through a clearly defined philosophical-eschatological dichotomy: will / bondage, life / death, freedom / slavery, being on the Earth / eternal life, decline / revival.*

*The literary hero, being closely interrelated with the corresponding figurative structures, trenches or loses his own roots, since then the semantic ontological*

*meaning of the character of Ukraine is changed. It is literarily interpreted as a historical path that encompasses infinite time-space, where the lyrical hero ponders on the difficulties of choosing a personal road, on the expediency of the path, that was already chosen. The lyrical hero is being likened to its own state, which determines what historical path should be chosen.*

**Key words:** *nationalism, Ukraine, nation-building, steppe, sea, path, glory.*

Осягаючи літературну есеїстику Д. Донцова як певну націософсько-герменевтичну систему з власними національно-екзистенціальними критеріями художності, з чіткими інтерпретаційними передсудженнями, з випрацьованою парадигмою методологічних мегаїдей (націоцентризмом, ідеалізмом, волюнтаризмом, героїзмом), – неважко помітити той ейдологічний комплекс, котрий допомагає розкритися системі державотворчих ідей публіциста. У контексті теми нашої розвідки особливо плідними вважаємо окремі спостереження авторів постколоніального періоду. Йдеться про дослідження стосовно інтелектуальної специфіки, багатогранності та глибини міркувань Д. Донцова як видатного націоналістичного мислителя (тобто, власне, націософа) Я. Дашкевича, В. Іванишина, П. Іванишина, Г. Сварник, С. Квіта. Слід вказати і на численні студії О. Багана, у яких репродукована цілком правомірна оцінка того етико-філософського мислення, що слугувало Д. Донцову за ідейну платформу та схарактеризована його літературознавча стратегія: “Зрозуміло, оцінки Д. Донцовим письменників є дещо однобічними, занадто категоричними. Однак не можна заперечити їх концептуальної правильності. У своїй творчості він не прагнув бути науковцем-фактографом (взагалі мав великий скепсис до філософії та культурної практики позитивізму), був есеїстом та ідеологом і тому прагнув створити лише яскраві візії, пробудити оптимістичні настрої, сформулювати переможні ідеї” (Баган, 2009: 138).

Однак, попри наявні літературознавчі, історичні, біографічні, філософські дослідження, не зрідка контроверсійні, націоцентрична сутність та багатогранність ейдологічного потенціалу його публіцистичної спадщини переважно залишилася поза увагою дослідників. А без системного аналізу провідних образів у статтях Д. Донцова чи навряд чи є можливим усвідомлення його державотворчих ідей.

**Методи та методики дослідження.** При вирішенні поставлених завдань домінантним, наскрізним методом стала герменевтика (передусім метод націософської (націоекзистенціальної) інтерпретації). У ході залучення цього методу були виявлені ейдологічний комплекс, котрий репрезентує масштабний образ України у літературно-критичних студіях публіциста. Націоналістична інтерпретація у суті своїй націологічна (націософська), але водночас й літературознавча з типовим для такого типу досвідів переважанням когерентно-сміслового рівня пізнання й оцінки над формально-естетичним, що дозволило нам вивчити образи ступу, моря, шляху тощо. Використовуючи цей метод, перед нами відкрилась перспектива змоделювати образ Шевченкового світу в рецепції публіциста.

**Мета роботи** – виявити і дослідити ейдологічний комплекс у системі державотворчих ідей Д. Донцова.

Досягнення цієї мети передбачає вирішення таких **завдань**:

окреслити шляхи трансформації образу природи у статті “Правда козацька у М. Гоголя”; визначити історіософське навантаження образу степу у книзі “Дух нашої давнини”; розкрити ейдологічну систему Шевченкових творів у рецепції есеїста; обґрунтувати взаємозв'язок між образною системою публіцистики Д. Донцова та його державотворчими ідеями.

**Результати та дискусії.** Культурно-духовні обрії націоналізму Д. Донцова привели до авторського трансформування національно-екзистенційної методології інтерпретування текстів. Витлумачення літературознавчого її різновиду – національно-екзистенційного – зумовили критика по-іншому трактувати, наприклад, усталені в літературознавстві традиційні поетичні засоби, прийоми, навіть образи. Як відомо, поетика художнього тексту передбачає висвітлення її основних складових: композиції, поетичного мовлення, стилістики, засобів характеротворення, функцій природи, художньої деталі щодо – тобто, цілісної системи творчого арсеналу письменника. З позиції публіциста, цей “інструментарій” перш за все мусить розкривати багатовимірний спектр націовідчуття письменника, а її елементи – частини його образного духу.

Наприклад, у статті “Правда козацька у М. Гоголя” есеїст переакцентував образ природи з фольклорного, етнографічного, фонумалюнка до провідного націотворчого, державно-будівничого концепту: “Та сама природа України, яка відкривала до неї шлях усім захланним сусідам, мала вплив і на формування національного характеру людності, – точніше його різних типів, нераз собі дуже суперечних” (Донцов, 2009 : 50). У контексті пошуку іманентних українській духовності літературних прийомів суттєво, визначально, абсолютно по-іншому інтерпретується функціональне призначення козацьких пісень, оновленою постає типологія образів: “Тип войовника, одчайдуха, мандрівного лицаря, нового варяга, будівничого держав, який тоді втілювався в типі козака, і – другий, отих “мирних слов'ян”, мирної людності, яка орала землю, плодилася, розмальовувала глечики, співала пісні і так чи інакше пристосовувалася до кожної правлячої верстви, чужої чи своєї, яку їй посилала історія .... Вирізняє Гоголь ті первні, як вони висловлені і в наших піснях...” (Донцов, 2009 : 362).

Козацькі пісні розглядаються як невід'ємні складові войовничого духу, і, водночас, як суттєві світоглядно-творчі компоненти формування “двох основних психічних типів”, двох стихій, “ідилічно спокійної й бурхливої”, котрі “бачить Гоголь навіть у нашій природі”. Іншого силового навантаження набуває музичне оформлення: одні звуки передають характер жінки: “Весна життя жінки, проведена із зелеліям війною лицарем, – проминула хутко. Все в її піснях – спогади і туга, виражені іноді сильно і різко”. Інша мелодія – граційна, легка, ніжна, яка “ледве торкається землі і наче пустує і грається звуками”, проте захопленій філософ бойовою, войовничою, сміливою музикою-піснею, звуки якої “прибирають мужнє обличчя, стають сильні, могутні, міцні; ... іноді ж звуки стають вільні і широкі, які велетенським помахом намагаються схопити всю безодню простору, а коли вслухається в них танцюра, то почувається велетом: уся його душа, вся істота його осувається, шириться до безмежжя...” (Донцов, 2009 : 362). У такий спосіб Д. Донцов послуговується новими методологічно-інтерпретаційними прийомами, відмінними від усталених у літературознавстві, демонструє власне

герменевтичне бачення духовних концептів універсуму М. Гоголя, нових, адекватних національній духовності. Цей підхід простежується упродовж усіх періодів творчої активності критика.

Як бачимо, публіцист хоча й виражав ідейно-настоеві думки, постулати, тенденції своєї доби, але виходив із питомих українських реалій, потреб, вимог, запитів, сформував і показав шляхи націєтворення і націєствердження, без яких нація не існуватиме і не виживатиме.

Книга “Дух нашої давнини” перенасичена дослідженнями княжих і козацьких літописів, давньоруської середньовічної літератури, зокрема, “Слова о полку Ігоревім”. Славнозвісна пам’ятка осмислена з історіософського аспекту. Дослідник діяхронічно занурюється у “буттєво-історичну сутність, сенс досліджуваного феномена” (Іванишин). Історія нещасливого походу Новгород-Сіверського князя Ігоря Святославовича проти половців перетворюється на виявлення й осмислення “спільного творчого духу, котрий створює національне надбання .... і визначає увесь розвиток нації” (Іванишин). Д. Донцов вивчає і виявляє суголосні з його часом “історії світоглядів” орачів і воїнів, питоми ознаки розвитку художнього портрактування національного буття, детально інтерпретує благородність, мужність і розум як найосновніші прикмети володарної верстви: “князі там відзначалися “кріпостою”, а серце їх “мужеством”” (Донцов, 1991 : 147). Він проголошує: “До таких же хижаків, до сірих вовків рівняє дружинників князя автор “Слова о полку Ігоревім” так само, як історик конкістадорів іспанських пише, що були вони “з породи драпіжних яструбів”. Була це окрема, благодорна порода людей...” (Донцов, 1991 : 156).

“Герменевтичний потенціал” (Е. Грш) мислителя постає як діяхронічна методологічна модель розуміння художнього тексту як висвітлення національно-екзистенційних доміант й інтерпретаційних можливостей шляхів розвитку сучасного йому українського письменства на засадах осмислення основних категорій минувшини: кастового розподілу суспільства, “психологічного обличчя” і “формотворчих ідей” провідної верстви, елітарності, акції-боротьби як націоцентричного способу мислення й практичного способу здобуття незалежності. Водночас, ці вектори дозволили публіцисту ефективно і по-новітньому, свіжо й оригінально представити невичерпний діапазон засобів поетики, що свідчить про глибокі смислоінтерпретуальні герменевтичні можливості художнього слова.

Так, акватична ейдологічна система образів – це переакцентовані Д. Донцовим усталені, як правило, фольклорні традиційні поетикальні засоби: “Степ “Слова о полку Ігоревім” – це не розмірний степ хлібороба з жайворонками і з ясином сонечком, з безхмарним небом, і морем золотої пшениці, розманіжений, приспаний і сонний. Це інший степ, де чутно звіриний свист, де вовки грозять по яругах, де клекотять орли, на кості звірів скликають, де лисиці брешуть на червлені щити, де самі люди не поволі, мов віл, тюпають за плугом, лиш скачуть, як сірі вовки. Це грізний степ, де чорні хмари з моря йдуть, де трепещуть сині молнії, де в напруженні чекають дружинники і вої грому великого. Не прозора, а мутно в цім степу ріки течуть, не ратаї гомонять, лиш вороння криче, трупи собі ділячи. Не орачі жнуть в цім степу золоте жито, лиш воїни збирають красні

дівки половецької й оксамити. Це степ особливих орачів, що замість плуга плугатаря несуть меч оборонця, або наїзника. Снопи ці степовики стелять головами, молотять не ціпами, а списами, на тоці не колосся кладуть, а життя своє, а віють не зерно від полови, а душу від тіла. В їх поезії не про борозни говориться, лиш про яруги, не про рало, а про шаблі і луки. Ніч у цім степу старокнязівським не співає соловієм, лише стогне грозою, а птаство не колоски видзьобує на ланах, лише очі поляглим у полі [...]. Був це трагічний, бо повний небезпек для воїна, степ борців і смерті, не ідилічний степ серпа й коси [...]. У степу войовників не чуно пошуму нив, лиш свисти стріла, а жита не цілують вони, лиш часто топчуть кінськими копитами. До Дону біжать вони не води напитися, коні напувати чи коноплі мочити або рибу ловити, лише щоб шоломом його зачерпнути. Поле войовника не тинами, а червленими щитами перегороджено, а мости мостили в цім “узорчі половецькими”, а гати гатили дорогими шатами. Це була чорна земля, кулями засіяна, не бороною, а білим тілом зволочена, не водою, а кров'ю сплочена, як співаєється в Думах і в “Слові о полку Ігоревім”. У цих обох уявах, в обох картинах степу, таких протилежних і не подібних до себе, відбивається і спосіб життя, і спосіб думання, і мрії і задуми, і цілі й завдання таких різних між собою каст – касті панівної і касті підвладної” (Донцов, 1991 : 244).

Предмет донцовського шевченкознавчого дослідження герменевтично можна окреслити як цілісний комплекс, котрий конститує основу структуру національного сенсу буття та особливо виразно репрезентований у шевченкознавчих студіях автора.

Синтез національного й романтичного, втілений в історіософській парадигмі Д. Донцова, актуалізував суспільно-політичні мотиви творчості українських письменників. Аксиологічним центром у поетичному світі Т. Шевченка він вважав ключовий духовно та емоційно наснажений ідеообраз України, що виступає стрижнем-провідником думок, ідей, поглядів художньої системи поета.

Від спостережливого погляду Д. Донцова не сховалося Шевченкове візуальне сприйняття світу. Відомо, що зорові враження від подорожей Україною в 1843 і 1845 роках кардинально змінили свідомість поета, спричинили появу спочатку ряду малярських творів (а згодом вже поетичних), у яких він моделював сучасну йому дійсність. Можна припустити, що Д. Донцов (хоч і повсякчасно на цьому не наголошує) враховує малярську уяву автора, в основі якої – перевага зорового погляду на реальну дійсність, концепти моря, садка, сонця або хати: “Йому хочеться бачити, “як сонечко сяє”, як “грає море”, як *співає птах*, як *гомонить байрак* (“Гайдамаки”)” (Донцов, 2009 : 160) (курсив наш. – В. К.).

Герменевт, занурюючись у глибини історіософії Т. Шевченка, осягнув його розуміння історії, символізоване морем: від екзистенційної риси індивідуально-авторської поетики, від кореляту психологічного стану та настрою героїв-лицарів до виразного виражально-зображального літературно-музичного топосу.

Спостереження дослідника над зоровою тропікою дає змогу розглядати ейдологічну систему не осібно, не як важливі художні штрихи духовного портрета героїв або компоненти ідилічної природи, а в сукупності – як єдину, цілісну, широкоформатну картину, де органічно



перетинаються сонце–море–птах–байрак. Візуальна масштабність увиразнює світогляд Т. Шевченка, якому, на думку Д. Донцова, не властива хуторянська ідилія і “так зване демократичне щастя” (Донцов, 2009 : 160). Тому дослідник ніколи не тлумачить образність з погляду ідейно-тематичної площини або сюжетно-композиційної побудови, не аналізує естетичну природу та ґенезу інших образів, місяця або зірниць. Він розглядає провідні націософські ідейно-художні концепти задля відтворення “неплебейського”, націоцентричного світогляду Т. Шевченка.

Шевченкознавчі студії Д. Донцова абсорбували філософію національної ідеї. Як ідеолог, публіцист усвідомлював, що в часи бездержавності майже завжди консолідуючу роль брало на себе мистецтво слова. Його національний месіанізм (визначення С. Квіта) трансформується в літературознавчу площину. Національна ідея в донцовському уявленні покликана зрушити, оновити, реформувати суспільство, здатна стати стимулом творення ідеального, нового самодостатнього світу, всіляко коректуючи й виправляючи недоліки старого.

Ейдологічна система Шевченкових творів має “рухливий”, динамічний та взаємо-зворотний характер. Вона складається з взаємопов’язаних між собою елементів, які можна узгодити, з’ясувавши провідні ідеї, концепти або мотиви творчості. Наприклад, до узагальненого образу “покірний народ” можна віднести збірний образ землероба (хлібороба). У другому пункті статті через цей образ проступає символічний концепт землі у вірші “Чигрине, Чигрине” та у незакінченій історичній трагедії “Никита Гайдай”. Дослідник переконує читача, що герой-землероб, який лише “оре землю” (Донцов, 1935 : 97) задля своєї мирної праці та животіння – це предомлює “плебейського кодексу ідеї” (курсив наш. – В. К.). Такий “ратай” спроможний тільки “жито сіяти”, “нести косу в росу”, “аби добра була для городу”, як герої І. Франка (“Наймит”) та Г. Косяченка (ні прикладів творів, ні героїв цього поета Д. Донцов не наводить), тому що в землі вони вбачають лише привід для зітхання та бездіяльності. Д. Донцов вважає, що образ землі – це теж образ, але неживого клаптика земної поверхні, який символізує лише покуту й рабство. Інша річ – образ “живої” землі, на якій “орали списками” “татарські ребра”. Для Т. Шевченка, на погляд дослідника, – це “свята пращів земля” (Донцов, 1935 : 98), напосна їхньою кров’ю.

Есеїст моделює концепт землі ширше, залучає не тільки Шевченкові, Франкові образи, полемізує з “підсоветськими літературними плебеями” (називає І. Кулика, А. Шмигельського), використовує біблійні образи Сави та Якова: “Хто любив землю через кров і предків, того амбіцією було не випустити спадщини предків з рук. Хто любив її з утилітарних причин (“аби добра була для городу”), – той сю спадщину легко випускав: за обіцянки, за миску сочевиці. Як підсоветські літературні плебеї, що уступали право первородства “цирому, мудрому Ленінові”, за те, що – “чабанам дав землі й баранців” взаміну за уступлення йому влади над собою (І. Кулик, Карчай, Гарт, 1028, 1). Як і сав право первородства Якову. Не дурно Біблія оповідає, що і сав був “орачем”, а Яків – “мешкав в шатрах”” (Донцов, 1935 : 98).

Головний редактор “Літературно-Наукового Вісника” ставив перед собою націософські завдання: сформувати світогляд пересічного українця

та наблизити світобачення Т. Шевченка до сучасності. Публіцист максимально виразно окреслює трагічні сторінки українського народу задля того, щоб гранично точно, контрастно передати байдужість, пасивність, бездуховність поетів-сучасників. Їх спотворений образ, образ суцхих, національно безтурботних і бездіяльних, герменевтично розкутий і у такий спосіб виступає пересторогою для звичайного українця-сучасника, сповненого турботою і пізнанням власного тут-буття.

Якщо звернутися до ранніх творів Т. Шевченка, то варто зазначити, що в поемі “Тарасова ніч” – це складова єдиного цілісного континууму, бо невід’ємний від образів гір, поля, долі, віри, могил (Шевченко 2008: 37); у поезії “До Основ’яненка” море виступає у двох значеннях: це метафоричний образ (бо “кров ляха, татарина” “морем червоніла” (Шевченко 2008: 52)) та персоніфікований (Шевченко 2008: 53). Цей образ зустрічається в “Тополі” (Шевченко 2008: 46), “Думці” (Шевченко 2008: 11), “Тяжко, важко в світі жити” (Шевченко 2008: 13), “Н. Маркевичу” (Шевченко 2008: 56), “Тече вода в синє море” (Шевченко 2008: 11), – фактично, в усіх ранніх творах Кобзаря; яскраво виявлений у творах Т. Шевченка більш пізнього періоду (циклу “В казематі” та в поезіях 1860 років, у віршах “Не спалося, а ніч – як море”, “Сон” (“Гори мої високі”), у поемі “Марина” тощо).

Важливо зупинитися й на концептові слави. До компетенції націософії належить з’ясування сутності національної слави. У четвертій тезі своєї праці Д. Донцов інтерпретує “головний імпульс”, що надихнув “поетів патос”, – концепт слави, посилається на твори “Сон” (“На панщині пшеницю жала”), “Розрита могила”, “Гоголю”, “Гайдамаки”, “Тарасова ніч”, “Доля”, “Гамалія”, “Давидові псалми”. Літературознавець детально виокремлює шляхетну славу; славу, здобуту кров’ю; славу-заповідь; славу-імпульс до дій; бажання слави. Увесь цей спектр слави властивий лише “герою-лицарю”, який “не хотів би покинути цей світ безславним” (Донцов, 1935 : 98), тому здобуває її кров’ю.

На нашу думку, історичні персонажі дотичні до окреслення України як фундаментального основообразу та відповідно тому домінують і функціонують екзистенціали свободи й слави. У такий спосіб прочитується національний сенс, закорінений у батьківщину як власне буття. Відтоді козацтво, козацька людина уособлює вільну людину і відповідає націотворчому ідеалові.

Вивчаючи полісемантичні ознаки образу слави, дослідник опосередковано і фрагментарно говорить про “останню сорочку” (“Розрита могила”), “дитину голодну”, про матір, яка “жала на панщині” (“Сон”) та запевняє, що це Т. Шевченко написав “як дань своєму століттю” (Донцов, 1935 : 99).

Концепти степу і моря, образи “живої” чи сплундрованої землі, слава козацька вжиті Д. Донцовим задля того, щоб порушити в рецепції читача смисложиттєві для буття національної спільноти питання, тому й ейдологічна система спонукатиме повернути людину і народ на власний історичний шлях. У деяких літературно-критичних статтях думка публіциста сягає й інших аспектів: шлях – це й напрям до оновлення української літератури. Важливим аргументом, який підтверджує цю тезу, на наш погляд, є часто вживаний ним концепт шляху, котрий конденсує в собі, у межах герменевтичної актуалізації, питома українську ознаку,

символ, властивість, з одного боку, і моделює абсолютно інші конотації, часто протилежний сенс, нерідко у західноєвропейському контексті, з іншого. Наприклад, в есе “Крок вперед” шлях не лише означає відстань, траєкторію розвитку (або занепаду), котрий має подолати українська література, це і “просторовий укажчик”, що передає дистанцію до кращих зразків світового письменства, (як, наприклад, Д. Донцов спостерігає у творчості Бічер Стоу, що, за словами Лінкольна, “викликала велику війну” між “Північчю і Полуднем”); це тягіння до ідеалу, можливо, і “через широке море крові”; це і духовний шлях-поступ, шлях-оновлення, шлях-міфологема. І нехай по цьому шляхові виходить крокувати раз вперед, двічі назад, в рецепції публіциста він свідчить про щире бажання оновити українське письменство, відійти від невиразного змісту (коли “образи потускли, барви поблекли, теми уодностайнились, а виходу не видно” (Донцов, 2009 : 248)), вилікувати від “філантропізму” та переконує в широкій всебічній освіченості, обізнаності Д. Донцова у різних галузях.

**Висновки.** Дослідивши ейдологічний комплекс у системі державотворчих ідей Д.Донцова, можна резюмувати, що провідним, наскрізним основообразом виступає Україна, що охоплює усі вказані домінуючі образи, виступає фундаментальним смисловим концептом. Батьківщина осмислена публіцистом як опора екзистенції, як суто українська основа, яку потрібно боронити, захищати й охороняти. Воднораз – це ще й образ-код, який розкривається не ізольовано, а через чітко окреслену філософсько-есхатологічну дихотомію: воля/неволя, життя/смерть, свобода/рабство, буття земне/вічне життя, занепад/відродження.

Літературний герой, перебуваючись у тісних взаємозв'язках з відповідними образними структурами, закорінюється або ж утрачає власні корені, відтоді й змінюється смислове онтологічне навантаження образу України, що літературно інтерпретується як історичний шлях, який охоплює безмежний часо-простір, де ліричний герой онтологічно розмислює над складнощами вибору особистісної дороги, над доцільністю вже обраного шляху і уподібнюється власній державі, яка історично здійснюється, визначається, яким історичним шляхом їй крокувати. Розкуті, символічні, персоніфіковані образи “степоу і моря” “скрізь битий шлях, скрізь золото” козацьких перемог – це заклик повернутися до власної національної самості, це поштовх до роздумів щодо порятунку нації, тієї духовної спільноти, об'єднаної волелюбними прагненнями й сподіваннями. А, можливо, доцільно їх надалі дослідити як *один*, цілісний, державотворчий непорушний образ, котрий розкриє націотворчу ідею публіциста? Очевидно, це привід замислитися над темою наступних наукових досліджень.

### Література

1. Баган О. Вісниківство як понадчасовий феномен: ідеологія, естетика, настроєвість / О. Баган. – Вісниківство. Літературна традиція та ідеї. – Дрогобич: КОЛО, 2009. – С. 6–49.
2. Донцов Д. Дух нашої давнини / Д. Донцов. – Дрогобич: Відродження, 1991. – 341 с.
3. Донцов Д. Козак з мільона свинопасів / Д. Донцов // Вісник. – 1935. – Річник 3. – Т. 2. – Книжника 5. – С.97–106.

4. Донцов Д. Літературна есеїстика: [монографія] / Д. Донцов. – Дрогобич : Відродження, 2010. – 688 с.
5. Іванишин П. Методологічні аспекти вивчення українського націоналістичного руху: національно-екзистенціальна перспектива [Електронний ресурс] / П. Іванишин. – Режим доступу: // <http://dontsov-nic.org.ua/index.php?m=content&d=view&cid=63>
6. Шевченко Т. Кобзар [Текст] / Тарас Шевченко. – Донецьк : БАО, 2008. – 480 с.

#### References

1. Bagan, O. (2009). *Visnykivstvo yak ponadchasovyj fenomen: ideologiya, estetyka, nastroyevist* [Bulletin as a timely phenomenon: ideology, aesthetics, mood], pp.6-49. Drogobych: KOLO [in Ukrainian].
2. Dontsov, D. (1991). *Dux nashoyi davnyny* [The spirit of our antiquity]. Drogobych: Vidrodzhennia [in Ukrainian].
3. Dontsov, D. (1935). “Kozak z miliona svynopasiv” [Kozak z millions svynopasiv]. *Visnyk, knuzhka 3, pichnyk 5*, vol. 2, 97-106 [in Ukrainian].
4. Dontsov, D. (2009). *Literaturna eseistyka* [Literary essays]. Drogobych: Vidrodzhennia [in Ukrainian].
5. Ivanyshyn, V. *Metodologichni aspekty vyvchennya ukrayinskogo nacionalistychnogo руху: nacionalno-ekzystalna perspektyva* [Methodological Aspects of Studying the Ukrainian Nationalist Movement: A National-Existential Perspective]. Available at: <http://dontsov-nic.org.ua/index.php?m=content&d=view&cid=63> [in Ukrainian].
6. Shevchenko, T. (2008). *Kobzar* [Kobzar]. Doneczk : BAO [in Ukrainian].

#### АНОТАЦІЯ

У статті досліджується ейдологічний комплекс у системі державотворчих ідей Дмитра Донцова, обернутувано взаємозв'язок між образною системою його есеїстики та державотворчими ідеями. Тема актуальна з огляду на окремі спостереження авторів постколоніального періоду щодо націософського трактування публіцистики 20-30 років ХХ століття, функціонального призначення та системного аналізу провідних образів у статтях Д. Донцова.

З'ясовано, що публіцист хоча й виражає ідейно-настанові думки, постулати, тенденції своєї доби, але виходив із питомих українських реалій, потреб, вимог, запитів, сформував і показав шляхи націєтворення і націєствердження, без яких нація не існуватиме і не виживатиме. Концепти стелю і моря, образи “живої” чи сплюндрованої землі, слава козацька вжиті Д.Донцовим задля того, щоб порушити в рецепції читача смисложиттєві для буття національної спільноти питання, тому й ейдологічна система спонукатиме повернути людину і народ на власний історичний шлях.

У результаті роботи визначено, що провідним, наскрізним основообразом виступає Україна, що охоплює праналізовані в статті домінуючі образи стелю, моря, землі, шляху та виступає фундаментальним смисловим концептом. Батьківщина осмислена публіцистом як опора екзистенції, як суто українська основа, яку потрібно боронити, захищати й охороняти. Воднораз – це ще й образ-код, який розкривається не ізолювано, а через чітко окреслену філософсько-есхатологічну дихотомію: воля/невольа, життя/смерть, свобода/рабство, буття земне/вічне життя, занепад/відродження.

Літературний герой, перебуваючись у тісних взаємозв'язках з відповідними образними структурами, закорінюється або ж утрачає власні корені, відтоді й змінюється смислове онтологічне навантаження образу України, що літературно інтерпретується як історичний шлях, який охоплює безмежний часо-простір, де ліричний герой онтологічно розмислює над складнощами вибору особистісної дороги, над доцільністю вже обраного шляху і уподібнюється власній державі, яка історично здійснюється, визначається, яким історичним шляхом їй крокувати.

**Ключові слова:** націоналізм, Україна, націєтворення, стелю, море, шлях, слава.

УДК 821.161.2.-3.09“1920/1930”

DOI 10.31494/2412-933X-2019-1-9-85-94

## CODE OF ROBINSONADE IN THE STORY BY L. CHERNOV “PROFESSOR WILLIAM VOX’S ADVENTURES ON THE TSYPANGO ISLAND”

### КОД РОБІНЗОНАДИ В ОПОВІДАННІ «ПРИГОДИ ПРОФЕСОРА ВІЛЬЯМА ВОКСА НА ОСТРОВІ ЦИПАНГО» Л. ЧЕРНОВА

LYUDMYLA KULAKEVYCH,

Candidate of Philological  
Sciences, Associate Professor

leda4a@gmail.com

Ukrainian State University of  
Chemical Technology

✉ 8 Gagaryna Av.,  
Dnipro, 49005

ЛЮДМИЛА КУЛАКЕВИЧ,

кандидат філологічних наук,  
доцент

ДВНЗ „Український державний  
хіміко-технологічний  
університет”

✉ м. Дніпро, просп. Гагаріна, 8,  
49005

Original manuscript received: August 17, 2019

Revised manuscript accepted: September 27, 2019

#### ABSTRACT

*The article presents the study's results of the use of peculiarities of Defoe's plot in Ukrainian literature. The object of the study is the adventure story by L. Chernov (Maloshyichenko). The nature of artistic modeling of images, development of motives, genre, which draw the writer's work closer to the genre of the Robinsonade are considered.*

*It has been cleared up that the typical for Robinsonade rescuing motives from the death during a shipwreck, motives of an isolated island and building on an island of cultural society in its miniature in the Ukrainian invariant are linked with the motives of confrontation with true and pseudo-true civilizational bases. Besides the plot analogies, the details in the text by L. Chernov are generously scattered, sending the reader to the sacred letter. It is elicited that in comparison with the English pretext, the plot of the Ukrainian Robinsonade is characterized by a sexual component, which is, in general, a distinctive feature of risky and adventurous narrative.*

*It is emphasized that the life experiences of the natives of Tshipango are an expressive reminiscence on the classics of satire, on world history, in which Europeans traditionally appeared as guides for colonized peoples. The Ukrainian writer ironically shows how the ordinary life of the indigenes is aggravated and worsened in the result of their inclusion in the “benefits of universal culture”. In accordance with the canonical Robinsonade, the protagonist must escape and return to his world. In the artistic reception by L. Chernov minus-pattern is used: the natives expel a stranger from their world, but he returns with a group of other white people. With the arrival of “civilizators”, the natives have nowhere to escape from the absurd and terrible civilized world, in order to survive morally and physically. Leonid Chernov's story can be described as a quasirobinsonade, because the myth reorganizes the typical elements of Robinsonade such as a positive experience of survival in poorly adapted conditions, the victory of cultural upbringing over animal instincts. However, in Chernov's story a new vector is given – the spiritual degradation of a person in a technically equipped world. Despite the author's genre definition, according to its*

85

*structural features (division of parts and chapters, the presence in each division of a title, the panoramic image of reality, the slow narration) the story should be attributed to the genre of novels, but, taking into account its intertextuality and parability, boldly call the "roman a clef". The writer built a text based on the competence of the reader, without which, the understanding of hidden content would be impossible.*

*It is emphasized that L. Chernov's story is a kind of transformation of Defoe's discourse, however, with the apparent use of the well-known plot structure, the Ukrainian writer violates a completely different philosophical question: how to survive in a civilized environment. If Defoe's novel is about the victory of man over his animal instincts outside of the civilization, Chernov's work is about the demoralization of man in conditions of civilization.*

**Key words:** *Robinsonade, adventure genre, travelling, adventure protagonist.*

Робінзонівська тема розробляється в українській літературі із тривалим запізненням, аж на початку ХХ ст., маючи майже двісті років свого побутування в Європі (уперше жанр української робінзонади репрезентовано в 1919 році пригодницькою повістю Вал. Злотополюця та І. Федіва "Життя та дивовижні пригоди козака Миколи на безлюдному острові", ще пізніше цю тему імплантовано в білоруську літературу романом Янки Мавра "Поліські робінзони" (1930)). У статті (Кулакевич, 2016) ми вже робили огляд історії художнього побутування відомого сюжету. Універсальністю фабули Дефо спокусився й несправедливо забутий український письменник Леонід Чернов, створивши оповідання "Пригоди професора Вільяма Вокса на острові Ципанго" (далі – "Пригоди професора").

Л. Чернов увійшов в історію української культури як актор театру, театральний менеджер, кінооператор, учитель, мандрівник, редактор журналу, радіожурналіст і письменник. У 1933 році він помер від сухот, на які захворів, подорожуючи в Індії. Репресовані твори вже померлого письменника виривають з небуття наприкінці ХХ ст. Художня спадщина Леоніда Кіндратовича привернула увагу небагатьох літературознавців, які запропонували нариси життя і загальний огляд творчості письменника, відзначаючи його блискуче володіння словом, дотепність і спостережливість (Р. Доценко, С. Ленська, Р. Мельників), прослідкували його світоглядну і творчу трансгресію (О. Галич), сформули повну бібліографію його творів (Т. Гологорська). Оповідання "Пригоди професора" хіба що принагідно згадувалося, тому про аналіз його жанрових особливостей годі й говорити, отже, актуальність нашого дослідження є очевидною.

Відповідно до канонів робінзонади, герой Л. Чернова професор Вокс опиняється на острові випадково, унаслідок кораблетрощі, і не просто виживає, але й планомірно змінює острів під своє уявлення про цивілізований світ. Ключовий для фабули Дефо мотив острова обов'язково супроводжується мотивом його безлюдності. В аналізованому українському творі на острові проживають тубільці, однак за особливостями свого побутування (ходять голі, немає інституту сім'ї, займаються збиральництвом й іноді – полюванням) і технічного розвитку (вождь послуговується кам'яною сокирою) вони є радше тваринами, відповідно прибуття професора можна декодувати як початок окультурення / олюднення острова. Якщо в класичній робінзонаді герой

повинен створити певні закони цивілізованого життя, вибудувати розумне суспільство в мініатюрі, то в оповіданні “Пригоди професора” урятований науковець перетворює практично райський острів на пекло. Потрапивши з цивілізації у первісність, саме прибулець насаджує серед острів’ян все те, що культурна людина мала б викорінювати (споживацтво і стягання, алкоголізм, злочинність, проституція), і викорінює все те, що мала би поширювати (альтруїзм, простота в побуті, соціальна рівність, ошадне використання природних ресурсів). Керуючись власною збочено-примітивною аксіологією, цивілізатор морально знищує первісне плем’я. Прикметно, що професор спочатку нав’язує тубільцям комплекс неповноцінності, постійно звинувачуючи своїх рятівників у тваринності їхнього існування через відсутність на острові грошової системи, паспортів, поліції, гільйотин, отруйних газів тощо, які, на думку світила, є чи не найбільшими досягненнями його світу; і лише коли вождь починає соромитися себе як культурно ущербного, більшість населення всупереч здоровому глузду і логіці добровільно підпорядковується наказам Вокса. Саме завдяки діяльності останнього одвічний принцип існування “наївся бананів – от і вся робота” (Чернов, 1929: 12) змінюється на обслуговування прибульця і реалізації його планів.

Якщо в романі Д. Дефо перебування людини на безлюдному острові було гімном культурного виховання, то в Л. Чернова “оцивілізовування” стало морально-етичною катастрофою для острів’ян (хоча і не всі це зрозуміли), адже поступово туземці засвоюють норми поведінки, мораль та ціннісні орієнтації прибульця. Ситуація поневолення в оповіданні “Пригоди професора Вільяма Вокса на острові Ципанго” розгортається як інваріант християнського гріхопадіння, однак окреслена “біблійна” тема всіляко профанізується, набуваючи знижено-комічного звучання. Як зазначає В. Герасимчук, біблійна історія “<...> у підґрунтя всіх притчових сюжетів поклала міф про древо пізнання. Гріхопадіння, яке мало трагічні наслідки не тільки для людини, але і для всього буття, знімає запобіжник, і у світ приходять “спокуси і лиха” у сенсі етичному, і неконтрольоване вторгнення хаотичної структури у сенсі онтологічному” (Герасимчук, 2007: 117). Окрім сюжетних аналогій у тексті Л. Чернова щедро розкидано деталі, що відсилають до священного письма. Так, семантика острова як просторової відмежованості від світу актуалізує образ Раю. Біблійна притча про яблуко трансформувалася в оповіданні українського письменника в “куштування” цивілізаційних “здобутків” від урятованого Вокса, про що зауважує один із острів’ян: “Твоя культура, як отруйний плід, робить людям одну тільки шкоду” (Чернов, 1929: 14). На асоціативному рівні врятований професор – “представник цивілізованого світу – окраса і гордість науки” – сприймається як біблійний змії (до цього підштовхує й миттєве враження / бачення тубільцем напівмертвого Вокса на березі: “медуза не медуза, гадюка не гадюка” (Чернов, 1929: 8)). Іронічно обігруючи код робінзонади, письменник наділяє Вокса прибічником – тубільцем Понеділком, ім’я якого є непрямым відсиланням до туземця П’ятниці з роману Д. Дефо. Своє ім’я несподіваний для Крузо товариш отримав за днем своєї появи в обійсті головного героя.

Оприсутнення живої істоти в господарстві-світі, створеному Робінзоном, можна декодувати як деміургічність останнього, адже, згідно з Біблією, на п'ятий день Бог створив тварин і риб. Ім'я черновського персонажа і колір його шкіри (чорний) контамінується в "понеділок – чорний день", що у свою асоціюється з нещасливим початком, кризовою ситуацією. Пізніше містера Понеділка, "що встиг скуштувати уже солодких плодів цивілізації" (Чернов, 1929: 17), до театру доставляють на руках дванадцять дам найвищого кола. Кількість екзальтованих жіночок викликає асоціації з 12 апостолами, однак годі й говорити про те, на які "істини" сподівалися шляхтянки від туземця.

Порівняно з англійським претекстом, сюжет української робінзонади увиразнюється сексуальною складовою, що загалом є характерною рисою авантюрно-пригодницького нарративу. Після упровадження Воксом грошової системи на острові поширюється таке соціальне явище, як проституція. Згодом Понеділок розгортає в цивілізованому світі сумнівну стоматологічну практику (на суть його процедур вночі і лише з дамами вказано опосередковано – через поведінкові характеристики місяця і багатих "пацієнток") ("фривольно посміхаючись, зазирнув місяць"; "старий місяць раптом почервонів і, відплюнувшись, сховався за хмару"; "лунав стриманий стогін"; "стогін захоплення лунав" (Чернов, 1929: 18)). Звертаємо увагу на те, що оповіданням "Пригоди професора" в українську літературу імплантовано мотив секс-туризму: Ліліан і Фред Вокс, вирушаючи на острів, "взяли з батька слово, що, приїхавши до дикунської країни, вони негайно дістануть для перших спроб по півсотні чорношкірих протилежної статі" (Чернов, 1929: 22).

Схожість історії тубільного племені з християнською версією людської історії простежується в нових деталях побутування: острів'яни зазвичай ходили голими, та згодом починають соромитися і прикриватися, адже прибулець нав'язав їм почуття сорому за свою природу. Появу одягу серед тубільців можна декодувати як їх втрату свободи і підпорядкування речовому світу. Н. Городнюк, аналізуючи семіотику речі в модерністському романі початку ХХ ст. заявила: "Речі дуже рідко виконують у тексті лише допоміжну роль "реквізиту", значно частіше вони репрезентують ідейно художні особливості твору, постаючи важливим змістовим чинником тексту, складовою концепції людини та засобом психологізації або ж утілюючи специфіку авторської моделі світу" (Городнюк, 2017: 58). Отож іронічне перераховування у "Пригодах професора" речей, прихоплених європейцями для дикунів ("мишачі пастки, англійська сіль, віскі, емальовані горшки, касторка, парасольки, мозольна рідина, англійські пластери, зубочистки, кишенькові гребінці, американські бритви, образи, хрестики, пудра Коті й губні олівці" (Чернов, 1929: 21)) сприймаємо не інакше як реїфікацію спотвореного розуміння цивілізаційних здобутків самими носіями культури, що, відповідно, виформовує її викривлене сприйняття і представниками малопросунутих народів. В оповіданні Л. Чернова "краса і гордість цивілізованого світу", винахідник смертельних задушливих газів, професор Вільям Вокс сприймається як морально-етичний еквівалент цивілізованого світу, а в тандемі з прізвиськом (англ. vox – голос) – як голос цивілізації, тобто рупор її ідей / аксіології. У тексті послідовно показано, що



речник інтелектуальної еліти (бо ж професор!), презентуючи свою культуру, сам розуміє її як сукупність зручних чи статусних речей і побутових вигод, що акцентовано низкою деталей раблезіанського стибу як маркерів високого суспільного поцінування (крісло з живих троянд; манто, які шляхетні дами клали під колеса машини; шалена вартість квитків на знаменитість; 30 тисяч подарованих герою гаван тощо). Маємо підстави стверджувати, що Л. Чернов чи не вперше в українській літературі порушує проблему споживацтва як неприємної, але виразної риси сучасної йому європейської культури. У статті (Кулакевич, 2014) детально досліджено проблему консюмеризму як згубної тенденції життя, і встановлено, що активний процес використання речей, до якого повинен долучитися кожен член суспільства, набув особливого розмаху протягом ХХ – початку ХХІ ст. В оповіданні Л. Чернова споживацтво як невід’ємна риса цивілізації Вокса експлікується насамперед через наскрізний мікрообраз грошей: у пролозі за шилінг індус забиває земляка, “батька продасть, аби тільки обдурити мене на два пенси” (Чернов, 1929: 7); урятований Вокс пропонує тубільцям гроші як найбільше досягнення його культури (“А в цих двох речах – у грошах і в рідині від мозолів – і єсть квінтесенція цивілізації <...>” (Чернов, 1929: 12)); детально вказується вартість і кількість речей, використаних співвітчизниками Вокса для вияву свого захоплення національним героєм.

Переконані, що оповідання “Пригоди професора” задумано як іронічний коментар до дискусії про шляхи культурного розвитку України, а з іншого боку – як застереження сучасникам, які через комплекс меншовартості, безкінечно нав’язуваний представниками Російської імперії, надто поспішно і нерозбірливо прагнули приєднати українство до європейського простору, нівелюючи та знищуючи власну культуру і просто деморалізуючи пересічних українців. Наратор Л. Чернова, побачивши на власні очі наслідки британської колонізації в Індії, на острові Цейлон, розуміє, що європейська культурна експансія може стати катастрофою для українського буття. У тексті художньо оприявлено такі настрої. Такі переконання оповідача Л. Чернова були небезпідставними, адже більшість представників тодішньої “новоспеченої” літературної еліти зводили цивілізаційні здобутки до технічного оснащення, банальних побутових дрібничок і вигод. Так, Соломія Павличко, аналізуючи діяльність М. Хвильового, культового діяча 20–30 років ХХ ст., зауважила, що останній сприймав Європу “не як європеєць, а як людина з-поза меж Європи, як напівосвічений варвар, заморожений європейською культурною вищістю й водночас розгублений перед нею” (Павличко, 1999: 204). Такими постають і тубільці Ципанго. Л. Ушкалов у розвідці про М. Хвильового зі сумною іронією також відзначив, що для багатьох представників української культури 20–30 років ХХ ст., як і для пересічного громадянина, долучення до європейських цінностей – поїздки за кордон – асоціювалися насамперед з жаданими предметами побуту, модним одягом, косметикою тощо. Від кожного відрядженого згодом очікували відгуків / відомостей про культурну атмосферу (театри, виставки, музеї, мистецькі дискусії тощо), однак більшість із них гайнували час, бігаючи

по магазинах у пошуках замовлених родичами і друзями речей, на кабаре і бари (Ушкалов, 2012).

Життєві перипетії тубільців Ципанго є виразною ремінісценцією на класику сатири на всесвітню історію, у якій європейці традиційно поставали як світочі для колонізованих народів. В оповіданні художньо продемонстровано, як ускладнюється і погіршується просте життя туземців унаслідок їх долучення до “благ всесвітньої культури” (Чернов, 1929: 12). Так, розділи, де описано перебування професора серед тубільців, викликають асоціації з романом Д. Свіфта “Пригоди Гуллівера” (1726–1727), хоча й ракурс осміяння дещо інший: “краса і гордість цивілізованого світу”, доктор Вокс сприймається моральним ліліпутом, його непомірна пихатість і необґрунтована зарозумілість, ситуаційні претензії є безглуздими, у той час як представники первісного племені (марковано атрибутом влади ватажка – “кам’яною сокирою” (Чернов, 1929: 8)) постають духовними велетнями, високоморальними істотами. Схожість тубільців Ципанго з жителями свіфтівського Бробдингнеу виявляється у простоті їх побутування, логічності мислення, дотриманні одвічних моральних принципів, відсутності державної каральної системи, а створений Воксом отруйний газ для масового знищення населення зіставний з порохом, який запропонував Гулівер королю велетнів. У мовному двобої з вождем Вокс раптом усвідомлює жажливість і жорстокість своєї культури: “Маленька купка захопила до своїх рук усі скарби країни й будує свій добробут на крові і поті сотень мільйонів. Від того життєвий шлях сучасної культурної людини – одна нелюдська кривава боротьба за існування, брехня, зрада, жорстокість” (Чернов, 1929: 11). Подібного прозріння зазнав і Гулівер, який, перебуваючи у країні гвінгнів, у дискусії з конем відзначає, що громадяни його держави (Англії), попри високий розвиток науки і техніки, задовільні умови життя, не стають кращими, вони схожі на іеху – егоїстичних й аморальних істот.

Ажіотаж навколо врятованого професора в цивілізованому світі (перейменування неймовірної кількості вулиць на честь героя, уведення в статус шедеврів мало не кожного його слова, мікроситуація боротьби за високу честь подати національному герою зірваний вітром капелюх, що призвело до “покалічення восьми чоловік і вбивства хлопчиська-газетяра” (Чернов, 1929: 16)) відсилає до романів Ф. Рабле “Гаргантюа і Пантагрюель” (XVI ст.) та Анатолія Франса “Острів пінгвінів” (1908). Останній якраз був на піку своєї популярності в Європі, тому Л. Чернов, безперечно, був ознайомлений з цим текстом. Подібно до пінгвінів А. Франса, тубільці Ципанго разом з одягом набули й таких пороків, як хіть, пияцтво, злоба, визискування. Деталі нового побутування тубільців – “вогненна вода”, обмін кинджалів на хутро – неминуче викличуть в уяві читача романи про американських індіців.

Відповідно до канону робінзонади, герой / герої повинні урятуватися – повернутися у свій світ. У художній рецепції Л. Чернова використано мінус-прийом: тубільці виганяють зі свого світу прибульця, однак той повертається з групою інших білих людей. З прибуттям “цивілізаторів” тубільцям вже нікуди втікати від абсурдного й жахливого цивілізованого світу, аби врятуватися морально й фізично. Оповідання пародіює робінзонаду, адже в ньому заперечується ідея того, що культурна експансія більш успішного народу

буде обов'язковим добром для менш розвинених. Долею жителів Цейлону, Ципанго засвідчено згубність такої взаємодії, про що із сумом говорить і вождь племені (“Культура є, а благ нема...” (Чернов, 1929: 14)). У художній дійсності Л. Чернова “оцивілізування” постає як насаджування пороків, насилля і вбивство на правах сильнішого. Позірна видимість доброго і злого, культурного і первісно дикого обігрується через низку протиставлень (грубі жорстокі темні дикуни – краса і гордість гуманного цивілізованого людства; чорношкірі туземці – білий “як крейдяна скеля” європеєць (Чернов, 1929: 8)), а також окіморонні образи і деталі (“Порядку скільки хочеш, а от поліції немає” (Чернов, 1929: 9); “Ми такі некультурні, що навіть злочинців не маємо” (Чернов, 1929: 10); “[п]роваляючи ворожі черепи, дикуни, за прикладом культурних людей, в такий спосіб доводили супротивникові правоту своїх переконань” (Чернов, 1929: 15); “В душі Вільяма Вокса прокинулася і заревіла від образи культурна людина” (Чернов, 1929: 11) – традиційно “прокидаються” притлумлені інстинкти, “заревти від образи” спрямовує на тваринність вияву емоцій, але ні першого, ні другого культурна людина допустити не може).

І хоча ми не знайшли документальних доказів, але переконані, що Л. Чернов був ознайомлений з працею О. Шпенглера “Присмерк Європи” (1918), у якій мислитель заявив, що європейська культура є лише однією з багатьох, вона немає жодних інтелектуальних переваг над іншими культурами. На думку німецького філософа, цивілізація – це культура на стадії занепаду, її ознаками є розвиток техніки в бік знищення людства, поверхове використання культурних практик. Він підкреслював, що Європа вже вступила в стадію цивілізації, оскільки їй властиві високий рівень науки і техніки, урбанізація, уніфікація цінностей й моральний занепад. Твір Л. Чернова є художньою ілюстрацією тез відомого мислителя, зокрема навіть Вокс усвідомлює, що його співвітчизники “з жахливою хуткістю мчать до звородіння і дегенерації” (Чернов, 1929: 11). В оповіданні неодноразово акцентовано на тому, що професор став “красою і гордістю цивілізованого світу” саме за те, що винайшов смертельний задушливий газ, який може знищити цілу країну; вченого знаходять у фракі і краватці, що мало б вказувати на високий рівень його поведінкової культури, однак насправді той поводить як пересічний рабовласник, він злопам'ятний і мстивий. Культуру на стадії занепаду повною мірою презентовано стилем життя і вчинками жителів цивілізованого світу, до якого нарешті повертається наукове світило. Земляки витворюють культ Вокса, спрямовуючи свою енергію на абсолютно нікчемні речі. Апогеєм абсурдності їх учинків стосовно врятованого світоча є тиражування його зображення скрізь, навіть на підшовах черевиків і в подружніх спальнях. Мотив морального виродження експлікований і поведінкою хтивих прихильниць Понеділка, й особливо дітьми Вокса, зокрема дочкою Ліліан. У розвитку мотиву сексуальної розбещеності жінок вищого світу в оповіданні іронічно обігрується популярне у світі у 20–30 роках ХХ ст. омолодження старіючого організму шляхом пересаджування яєчок мавп. На думку тогочасних лікарів після таких операцій у пацієнтів покращувалася пам'ять, загострювався зір, підвищувалася працездатність. Трансплантація була настільки

затребуваною, що створювалися цілі ферми для розведення цих приматів. У художній версії Л. Чернова Вокс пересаджує сексуально виснаженому Понеділкові яєчка цапа, що неоднозначно вказує на функцію, яку потрібно було відновити пацієнтові, і це аж ніяк не робота мозку.

Очевидно, Л. Чернову імпонували ідеї О. Шпенглера про занепад європейської цивілізації, тому наратор “Пригод професора” всіляко підводить до думки про згубність взаємодії з високорозвиненими цивілізаціями молодого народу, що тільки починає розвиватися (за шпенглерівським визначенням). Така позиція самого письменника була не безпідставною, адже він багато подорожував, був за кордоном, зокрема в Індії і на власні очі побачив, чим завершуються “культурні доручення” до цивілізаційних здобутків. Анонсування в назві оповідання статусу актанта (професор), скеровує на те, що спотворена аксіологія Вокса зумовлена раціоналістично-об’єктивістським баченням світу, хибним розумінням прогресу лише як рівня технологій, розривом між наукою і мораллю в цивілізованому суспільстві початку ХХ ст. Тоді в умовах швидкого розвитку науки і техніки віра в Бога опинилася під сумнівом, це у свою чергу зняло стримувальні моральні бар’єри, спричинило знелюднення людини та знецінення її життя і навіть цілої країни, якщо йшлося про наукове відкриття, політичні чи економічні інтереси держави тощо (що пізніше засвідчили дві світові війни). В оповіданні жодним чином не згадується національність “видатного” науковця, тому його художній образ і образ його вітчизни набувають універсальності, демонструючи “культурне” витискання / винищування тубільців європейцями на правах сильнішого як рису, властиву багатьом культурам / державам.

Оповідання Л. Чернова можна означити як квазіробінзонаду, адже в ньому переструктурується / заперечується міф, який створила робінзонада (позитивний досвід виживання в малоприспособованих умовах, перемога культурного виховання над тваринними інстинктами), і задається новий вектор – духовна деградація людини в технічно оснащеному світі. Твір має також жанрові ознаки притчі, адже містить у собі мотив перестороги, у ньому щедро використовуються гіперболи, що також відсилають до жанру притчі. Так, у пролозі, споглядаючи наслідки колонізації Індії Британією, наратор усвідомлює, що побутування представників цивілізованого світу, створення ними у просторі країни матеріальних об’єктів (банків, театрів, залізниці тощо) саме по собі не сприяло культурному розвитку індійського народу. Навпаки, останній опинився на духовних і моральних маргінесах, перетворившись на біододаток на власній території. Однак у творі немає характерних для притчі моралізаторських повчань, читач сам повинен зробити висновок, що насправді є культурою і благом.

Попри авторське жанрове визначення – оповідання (подано в першій публікації (Чернов, 1929: 6)), а також підназву – повість – у бібліографії творів Л. Чернова (Чернов, 1929: 21), за структурними особливостями (рубрикація на частини і розділи, наявність у кожній рубрики своєї назви, панорамне зображення дійсності, оповільнений виклад) твір, на нашу думку, варто віднести до жанру романів, а, враховуючи його інтертекстуальність і притчевість, сміливо назвати роман “з ключем”. Текст побудовано з урахуванням компетентності читача, без якої розуміння

прихованого змісту буде неможливим. Так, в оповіданні є пряме відсилання до іспаномовного філософа-екзистенціаліста Мігеля де Унамуно, зокрема представлено фрагмент його тези “Людина народжується, страждає й умирає” (Чернов, 1929: 12), що продовжується так: “<...> вона їсть і п’є, і грає, і спить, і мислить, і любить, людина, яку ми можемо побачити та почути, брат істинний брат наш...” (Унамуно, 1966: 111). Твір Л. Чернова сприймаємо як художній інваріант філософських думок Унамуно про те, що науково-технічний поступ не є синонімом духовного розвитку людини. Технічний прогрес робить її життя справді комфортнішим, але не змістовнішим і духовнішим, що оприявлено дозвіллям суспільства, яке породило Вокса.

Отже, оповідання Л. Чернова є своєрідною трансформацією дискурсу Дефо, однак, при позірному використанні фабульної схеми, український письменник порушує зовсім інше філософське питання: як вижити людині в умовах цивілізації. Якщо в романі Дефо йдеться про перемогу людини над своїми тваринними інстинктами за межами цивілізації, то в Л. Чернова – про деморалізацію людини в умовах цивілізації. Типові для робінзонади мотиви рятування від смерті під час кораблетроці, ізолюваного острова в українському інваріанті зчеплені з мотивами протистояння природних і цивілізаційних основ, з мотивом попередження про небезпеку стати на власній землі упослідженими під тиском чужої культури, втратити свою ідентичність. А з іншого боку, твір має ознаки притчі про те, чим може закінчитися долучення українського народу до європейського простору через спотворене розуміння того, що насправді слід вважати цивілізаційними здобутками.

### Література

1. Герасимчук В. Філософський роман ХХ століття. Специфіка тексту: монографія / В. Герасимчук. – Київ: ПАРАПАН, 2007. – 392 с.
2. Кулакевич Л. “Життя та дивовижні пригоди козака Миколи на безлюдному острові” Вал. Златопольця та І. Федіва як національний інваріант робінзонади / Л.М. Кулакевич // Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту): зб. наук. пр. – 2016. – Вип. 20. – С. 109–121.
3. Кулакевич Л. Співзвуччя як код буття в романі Любка Дереша “Голова Якова” / Л. Кулакевич // Антропологические сдвиги переломных эпох и их отражение в литературе: сб. науч. ст. в 2 ч. / ГрГУ им. Я. Купалы. – Гродно: ГрГУ, 2014. – Ч. 2. – С. 60–68.
4. Павличко С. Д. Дискурс модернізму в українській літературі: монографія / С. Д. Павличко. – Київ: Либідь, 1999. – 447 с.
5. Ушкалов Л. Хвильовий і К: зустріч з Європою (До дня народження письменника) / Л. Ушкалов; Харківська обласна організація “Національна спілка письменників України”. – Режим доступу: <http://kharkiv-nspu.org.ua/archives/3964>.
6. Чернов Л. Пригоди професора Вільяма Вокса на острові Ципанго / Л. Чернов // Універсальний журнал. – 1929. – №01. – С. 6–22.
7. Unamuno M. Del sentimiento tragico de la vida en los hombres y en pueblos / M. Unamuno // Sus mejores paginas. Edited by Philip Metzidakis. – New Jersey, 1966.

### References

1. Gerasy'mchuk V. (2002) Filososf's'kyj roman XX stolittya. Specy'fika tekstu [Philosophical novel of XX of century. Specific of text]. Kyiv: PARAPAN, [in Ukrainian].

2. Kulakevych L. (2016) "Zhy'ttya ta dy'vovy'zhni pry'gody' kozaka My'koly' na bezlyudnomu ostrovi" Val. Zlotopol'cya ta I. Fediva yak nacional'ny'j invariant robinzonady' ["Life and surprising adventures of Cossack Mykola on an uninhabited island" Val. Zlotopolec and I. Fediv as a national invariant of adventures of a castaway], Tayiny' xudozhn'ogo tekstu, 20, 109–121 [in Ukrainian].

3. Kulakevych L. (2014) Spozhy'vacztvo yak kod buttya v romani Lyubko Deresh "Golova Yakova" [Consumer as a code of existence in a novel Lyubko Deresh "Head of Yakov"], Antropologicheskie sdvigi perelomnyih epho i ih otrazhenie v literature. Grodno : GrGU, 2, 60–68 [in Ukrainian].

4. Pavlychko S. (1999) Dy'skurs modernizmu v ukrayins'kij literaturi [Dy'skurs of modernism in Ukrainian literature]. Kyiv : Ly'bid', 447 [in Ukrainian].

5. Ushkalov L. (2012) Xvy'l'ovy'j i K : zustrich z Yevropoyu (Do dnya narodzhennya py's'menny'ka) [Xvy'l'ovy'j and K : meeting with Europe (To the day of birth of writer)], Xarkivs'ka oblasna organizaciya "Nacional'na spilka py's'menny'kiv Ukrayiny". <http://kharkiv-nspu.org.ua/archives/3964> [in Ukrainian].

6. Chernov L. (1929) Pry'gody' profesora Vil'yama Voksa na ostrovi Cy'pango [Adventures of professor William Voks are on the island of Cy'pango], Universal'ny'j zhurnal, 01, 6–22 [in Ukrainian].

7. Unamuno M. (1966) Del sentimiento tragico de la vida en los hombres y en pueblos, Sus mejores paginas. Edited by Philip Metzidakis. New Jersey [in English].

## АНОТАЦІЯ

У статті подано результати дослідження особливостей використання фабули Дефо в українській літературі. Об'єктом дослідження є авантюрно-пригодницьке оповідання Леоніда Чернова (Малошийченка). Розглянуто характер художнього моделювання образів, розвиток мотивів, жанрові домінанти, що наближають твір письменника до жанру робінзонади. З'ясовано, що типові для робінзонади мотиви рятування від смерті під час кораблетрощі, ізольованого острова, вибудовування на острові культурного суспільства в мініатюрі в українському інваріанті зчеплені з мотивами протистояння природних / гуманістичних і псевдоістинних цивілізаційних основ. Мотиву морально-етичної катастрофи серед острів'ян, підпорядковано мотив християнського гріхопадіння, однак окреслена біблійна тема вслякко профанізується, набуваючи знижено-комічного звучання. Підкреслено, що життєві перипетії тубільців Ципанго є виразною ремінісценцією на класику сатири на всесвітню історію, у якій європейці традиційно поставали як світочі для колонізованих народів. Оповідання Л. Чернова можна означити як квазіробінзонада, адже в ньому переструктурується / заперечується міф, який створила робінзонада (позитивний досвід виживання в малоприспособованих умовах, перемога культурного виховання над тваринними інстинктами), і задається новий вектор – духовна деградація людини в технічно оснащеному світі. За структурними особливостями (рубрикація на частини і розділи, наявність у кожній рубрики своєї назви, панорамне зображення дійсності, уповільнений виклад) твір віднесено до жанру романів. Текст побудовано з урахуванням компетентності читача, без якої розуміння прихованого змісту буде неможливим. Акцентовано, що оповідання Л. Чернова є своєрідною трансформацією дискурсу Дефо, однак, при позірному використанні загальновідомої фабульної схеми, український письменник порушує зовсім інше філософське питання: як жити людині в умовах цивілізації.

**Ключові слова:** робінзонада, авантюрно-пригодницький жанр, подорож, авантюрний герой.

УДК: 821.112.2-14Аус.09

DOI 10.31494/2412-933X-2019-1-9-95-103

## «WITH A FOREIGN PASSPORT I TRAVEL FROM SEA TO SEA» – INTERPRETATION OF THE ODYSSEUS'S IMAGE IN THE POETRY BY ROSE AUSLÄNDER

### «З ЧУЗОЗЕМНИМ ПАСПОРТОМ Я МАНДРЮЮ ВІД МОРЯ ДО МОРЯ» – ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ ОДІССЕЯ У ПОЕЗІЇ РОЗИ АУСЛЕНДЕР

**ОЛНА КРАВЧУК,**

Candidate of Philological Sciences,  
Assistant Professor

<https://orcid.org/0000-0001-5661-451X>

kravchuk@gedankendach.org

Yuriy Fedkovych Chernivtsi National  
University

**ОЛЬГА КРАВЧУК,**

кандидат філологічних наук,  
асистент

Чернівецький національний  
університет імені Юрія  
Федьковича

✉ street Kotsyubynsky, 2  
58012 Chernivtsi

✉ вул. Коцюбинського, 2  
м. Чернівці, 58012

Original manuscript received: August 20, 2019

Revised manuscript accepted: September 27, 2019

#### **ABSTRACT**

*Among the versatile works of German-language poetess from Bukovina Rose Ausländer (1901-1988), one may find numerous ancient images and plots. The author repeatedly refers to mythological characters in her works, including Orpheus, Eurydice, Pegasus, Icarus, Io, Aphrodite, and others. Among constant motifs of the lyric poetry by Rose Ausländer, during all her artistic journey beginning from the time of the first emigration and postwar period marked with the traumatic experience of the Holocaust and inevitable loss of communication with homeland – the motifs connected to the cycle of ancient myths about Odysseus, a mythical ruler of Ithaca, certainly occur.*

*In the poetic works by Rose Ausländer, one may observe two main thematic principles of the myth interpretation: as a long journey for the sake of perception of and passion for travel symbolizing human life, and as a topic of the eternal search for one's identity, the desire to find a lost homeland. The poetess projects the theme of a myth onto her life, filled with both forced travels and search, and trips of her volition which were one of Rose Ausländer's passions.*

*Many meanings are also included in one of the central components of the Odysseus motif – water that appears in different constellations. Water in Rose Ausländer's works often acquires a variety of connotations within her work: as a soul, as something subconscious, and as a flow of time. Thus, in the poem "Odysseus", the kingdom of shadows, where Ausländer's Nobody becomes a shadow, is located underwater. In this way, the trauma of fear and persecution, which settled in the author's subconscious, manifests itself. The author combines the symbolism of water with the image of a mother who appears underwater, which is a symbol of primitive matter and fertility.*

*Based on selected poems by Rose Ausländer, peculiarities of the poetics shall be illustrated, the image of Odysseus shall be analyzed, literary and aesthetic marks of the poet, traditional and modernist features of her writing shall be outlined.*

**Key words:** Rose Ausländer, Odysseus, myth, Holocaust, motive of water.

Антична література вже багато століть існує як своєрідний текст, що реалізується в нескінченності варіантів, пронизує різні дискурси, впливаючи на світову культуру. Ми можемо накладати когнітивну матрицю античного тексту на твори, продюковані в художньому дискурсі різних авторів. Адже в античному тексті завважуємо виразні ознаки міжкультурної універсальності. Унікальний за тривалістю існування й часом впливу на всі сфери культури античний текст не втрачає свого значення, живе у свідомості мільйонів носіїв європейської та світової культури й нескінченно відтворюється в знову продюкованих творах, що, своєю чергою, приводить до його постійного динамічного варіювання. Античні образи самодостатні, загальноприйнятні та впізнавані.

Серед багатогранної творчості Р. Ауслендер, «чорної Сапфо нашого рідного краю» (Silbermann, 2003: 15) – саме так у промові, виголошеній 1946 року в Далаській залі бухарестського вокзалу, назвав поетесу А. Марґул-Шпербер, – знаходимо також античні образи та сюжети. Неодноразово авторка звертається у своїх творах до міфологічних персонажів, зокрема Орфея, Еврідики, Пегаса, Ікара, Іо, Афродіти та ін. Серед константних мотивів лірики Рози Ауслендер упродовж усього її творчого шляху – починаючи з часу першої еміграції та повоєнного періоду, позначеного травматичним досвідом пережитого Голокосту і безповоротної втрати зв'язку з рідним краєм – неодмінно з'являються образи, що пов'язані із циклом античних міфів про Одиссея, міфічного володаря острова Ітаки. Й. Штрелка, австрійський літературознавець, у монографії «Нащадки Одиссея», в якій йдеться про австрійську літературу вигнання після 1938 року, неодноразово звертається до творчості Р. Ауслендер, оскільки тема втрати Вітчизни та її постійний пошук наскрізні у творчості авторки (Strelka, 1997: 42), яка все життя жила на валізах.

Прикметно, що образ Одиссея близький також іншим німецькомовним авторам Буковини, які втратили вітчизну і після Другої світової війни перебували в пошуках нової. Так, досліджуючи творчість А. Гонґ, П. Рихло називає поета «трансатлантичним Одиссеєм ХХ століття» (Гонґ, 2015). Вихідець з Буковини жив у стані анонімності в Америці та зобразив свою життєву ситуацію у вірші «Odysseus» («Одіссея», 1960):

<...>

Endlich am Ziel. Du hinkst durch veränderte Gassen,  
Hunde bellen dich an, und die Kinder weichen dir aus.  
Keiner, der dich erkennt. Du kannst es nicht fassen:  
betrunkene Gäste und Dimen feiern bei dir zu Haus. (Гонґ, 2015: 212)

<...>

І врешті мета. Ти снуєш по кварталах нужденних,  
гавкають пси тобі вслід, дітлахи верещать незнайомі.  
Ти незнаний нікому. І для тебе це незбагненно.  
Женихи знахабнілі й повіі веселяться в твоєму домі. (Гонґ, 2015: 212)



У тексті вірша А. Гонґ апелює до історії повернення Одиссея на Ітаку у вигляді жебрака. Проте, якщо в поемі Гомера на героя чекає щасливе завершення його пригод, то на ліричного героя Гонґа ніхто не впізнає і ніхто на нього не чекає. На час написання цього тексту він вже декілька років мав американське громадянство, проте почувався чужим й надалі, а Європа, де він міг почувати себе краще, закрила перед ним свої двері. Образ античного героя знаходимо також у радіоп'єсі «Odyssee. XXX. Gesang» («Одіссея. Пісня XXX», 1958) Георґа Дроздовського, ще одного німецькомовного автора з Чернівців, який з 1945 р. проживав в австрійському Клаґенфурті.

Традиційний образ Одиссея має широке асоціативне поле й охоплює такі теми, як втрата вітчизни, вічний її пошук та момент повернення. Особливого значення тема Одиссея набуває у ХХ ст., вона стає інтертекстуальною, з'являються її видові та формальні варіації. Зберігаючи основний зміст античного першотексту (міфологічного та Гомерового), ця тема перекодовується, набуває різних значень залежно від її рецепції та інтерпретації.

Львівська дослідниця Лариса Цибенко констатує, що в поетичних творах Р. Ауслендер можна простежити два основних тематичних принципи тлумачення міфу: як довгої подорожі заради пізнання й пристрасті до мандрів, що символізує людське життя, та як теми вічного пошуку власної ідентичності, прагнення віднайти втрачену батьківщину – Ітаку (Cybenko, 2002: 104). Можна стверджувати, що в обох випадках поетеса проектує тематику міфу і на власне життя, сповнене як вимушених мандрів і пошуків, так і подорожей за власним бажанням, які були однією з пристрастей Р. Ауслендер. Найперше хочемо звернутися до поезії «Niemand» («Ніхто»), в якій ліричне «я» ідентифікує себе з античним героєм:

Ich bin König Niemand	Я король Ніхто
trage mein Niemandland	ношу нічийне своє
королівство	
in der Tasche	в кишені
Mit Fremdenpass reise ich	З чужоземним паспортом
von Meer zu Meer	я мандрую від моря до моря
Wasser deine bleuen	Хвиле твої блакитні
deine schwarzen Augen	твої чорні очі
die farblosen	безбарвні
Mein Pseudonym	Мій псевдонім
Niemand	Ніхто
ist legitim	цілком легітимний
Niemand argwöhnt	Ніхто не підозрює
daß ich ein König bin	що я король
und in der Tasche trage	і ношу в кишені
mein heimatloses Land	свою бездомну країну
(Ausländer, 2001: 34)	

Відштовхуючись від назви вірша «Ніхто», поетеса описує існування бездомного як неіснування. Проте ліричне «я» в першому ж рядку відкрито заявляє про себе, називаючись королем Ніхто. Можна провести паралель з «Одіссеєю», коли в печері циклопа Поліфема Одіссей представляється «Ніким». Ця асоціація підсилюється в наступному рядку: «мандрую від моря до моря».

Через порівняння з Одісеем нічійне королівство отримує позитивну конотацію, оскільки, назвавшись Ніким, Одіссей врятував себе та своїх товаришів від вірної загибелі. Ліричне «я» подорожує з чужоземним паспортом, а тому ніде не може освоїтись. «Бездомна країна», яку можна «носити в кишені», однозначно вигадана. Оскільки «ніхто не підозрює», що ліричне «я» носить своє «нічійне королівство» в кишені, припускаємо, що це робиться таємно. Тобто це «нічійне королівство», яке потрібно берегти, для ліричного «я» важливіше за реальність. Те, що «ніхто не здогадується», знаменує успіх ліричного «я» в переховуванні свого краю. Те, чого інші не бачать, не можна зруйнувати, як батьківщину. Ця країна бездомна, вона не має еквівалентів у реальності, і їй не належить жоден реалістичний ландшафт, проте це не зменшує її вартості для ліричного «я».

В одному з ранніх віршів, написаних в екзилі, «Im Dschungel» («В джунглях») ліричне «я» носить в кишені не країну, а супутників:

Wenn ich mich verirre	Коли заблукаю
hier im Dschungel	тут у джунглях
<...>	<...>

ruf ich meine Gefährten aus der Tasche: я кличу з кишені своїх супутників:

Revnawald Habsburghöh	Ліс Ревни Габсбурзьку гору
Echo aus Dorna	Відлуння Дорни
und wenn alles versagt	а коли це не вдасться
zaubert in meiner Tasche die Zimbel	цимбали у моїй кишені викличуть
den Rabbi Eli Melech herbei	равина Елі Мелеха

(Behre, 2018: 117)

Цікаво, що коренем німецького слова *супутники* є *Gefahr*, що перекладається як небезпека. Тобто це можна тлумачити як друзів, які допоможуть у скруті. У вірші в ролі друзів виступають буковинські географічні топоси: Ревна – село поблизу Чернівців, Габсбурзька гора вказує на приналежність до австро-угорської імперії, а Дорна – річка в Південній Буковині. Авторка, на нашу думку, перелічуючи топоніми та згадуючи період Буковини у складі Дунайської імперії, звертається в такий спосіб до двох рятівних аспектів втраченої батьківщини – природи Буковини та її духовного начала. В останній строфі авторка звертається також до юдаїзму, що виступає в тексті останньою рятівною інстанцією в особі відомого хасидського цадика Ель Мелеха, що жив у XVIII ст. Він часто згадується в різних хасидських історіях й легендах як людина, що мала надлюдські можливості. Так, він навіть одного разу зміг перешкодити імператорові підписати указ, що був спрямований проти євреїв. Елі Мелех написав фундаментальну працю про тлумачення

Тори, що згодом отримала назву «Ноам Еліменех». Цимбали – старозавітний музичний інструмент, авторка поєднує Старий Заповіт та хасидизм. Варто згадати, що «Мелех» – гебрейське слово, що означає Бог-цар і є ще однією паралеллю до нічийного королівства.

У контексті вірша «В джунглях» прочитуємо також вірш «Ніхто», в обох текстах супутники ліричного героя з минулого стають його орієнтирами. Проте в жодному з віршів ліричне Я не отримує орієнтацію для сьогодення, і спочатку губиться в джунглях, а далі мандрує без кінця й краю від моря до моря. Але ми бачимо, що ліричне «я» не віддає своїх супутників, а навпаки, всупереч усьому, переходує в кишені. Вже в першому вірші «У джунглях» можна знайти цьому пояснення: оскільки дійсність екзилу не пропонує жодного орієнтиру, ба ще більше дезорієнтує ліричного героя, то повернення до минулого уможлиблює переживання дійсності та конструювання майбутнього в альтернативному світі.

Тимофій Гаврилів, досліджуючи творчість Р. Ауслендер, наголошує на винятковому значенні рідного краю для формування особистості поетеси, а відтак – у часи, коли вітчизна стала вже недосяжною – для самопересвідчення в існуванні. Наріжним каменем власної ідентичності для Р. Ауслендер залишалася рідна земля, яка „стала масштабом власного Я. Ліричне «я» мусить знову і знову повертатися до Буковини, щоби... заново випробувати і підтвердити справжність власної екзистенції” (Гаврилів, 2001: 45). На нашу думку, її поезія-нагадування спрямована не лише в минуле, а зображує також уявну місцевість, створену зі слів, у якій минуле та майбутнє перетворюються на нову батьківщину.

Далі розглянемо вірш, в якому Р. Ауслендер експліцитно звертається до образу Одисея, що прочитується вже одразу в назві вірша – «Одіссей», який ввійшов до збірки «Подвійна гра» і є зразком пізньої лірики авторки:

An Salzwellen anlagen mein Schicksal ohne Blumen	До солоних хвиль приліпилась моя незаквітчана доля
Gebt mir einen Acker im Meer ich will ihn pflügen mit meinem Schiff	Дайте ниву мені у морі Я хочу її зорати своїм кораблем
Reisen um nicht da zu sein wo ich bin um NIEMAND zu sein ein Schatten im Schattenreich Unter dem Wasser	Мандрувати щоби не бути там де є зватись НІКИМ тінню у царстві тіней під водою тче моя матінка
саван Webt meine Mutter das Leichentuch	чорну пелюшку
Ich liebe Penelope nicht	Я не люблю Пенелопу ні

Circe nicht Nausikaa nicht ich wurde geliebt Bogen Hand mein verhaßtes Heldentum	Кірку ні Навсікаю ні я був коханим лук рука ненависне моє геройство
--	---

Ich werbe um die unheimliche Seele des Wassers Sie salbt mich mit dem Salz	Я посватаю темну душу води вона сіллю мене вповие
--	---

Kalypso das Gift deiner Wahrheit	Каліпсо отрута твоєї правди
-------------------------------------	--------------------------------

(Ausländer, 2002: 39)

Вірш є прикладом завершеного монологу ліричного персонажа – героя Троянської війни, що повертається додому, Одиссея, в якому знаходимо багато перегуків і міфологем із відомого сюжету (тривала подорож морем, пригода із циклопом Поліфемом, мандрівка в царство мертвих, перелік імен жінок, з якими в Одиссея були романтичні стосунки).

Поетичний текст складається із шести строф, кожна з яких має своє смислове навантаження та які часом перегукуються між собою. Так, у першій, другій та передостанній строфах мова йде про подорож морем, у третій згадується царство мертвих, у четвертій та шостій розповідається про стосунки із жінками та ставлення до них. У цьому тексті ми чуємо два голоси – протагоніста й самої авторки, спрямовані до читача. Лише в останніх рядках звертання ліричного «я» адресоване німфі Каліпсо.

У вірші можемо виділити кілька метафоричних рядів на фоні ізотопії тексту, а саме: солоні хвилі – нива у морі – під водою – темна душа води; корабель – мандрівка; зватись НІКИМ; царство тіней – саван; матінка – чорна пелюшка; правда Каліпсо. Це дозволить простежити творчі інтенції поетеси, які мають літературне, історичне, біографічне та генетичне походження. З одного боку, виділяємо ці метафоричні ряди з огляду на ізотопію ліричного «я», з іншого – вони вибудовують відповідне коло мотивів, які перетинаються у вірші та кореспондують із цілою творчістю авторки в цілому. Образ солоних хвиль асоціюється з морем сліз, що зустрічаємо у вірші «Tränen» («Сльози») зі збірки «Doppelspiel» («Подвійна гра», 1977):

Verfäßliche Salztropfen deines inneren Meeres	Надійні солоні краплі твого внутрішнього моря
--	--

(Ausländer, 2002: 48)

Образ «нива у морі» співвідноситься із відсутністю ґрунту під ногами, що є одним з провідних мотивів втрати ідентичності. Цей образ підсилюється виділеним авторкою словом НІХТО. Це ім'я рятує Одиссея, водночас в ньому закодована приреченість жити без батьківщини. Розлючений циклоп Поліфем кидає скелі в море, але йому так і не вдається розбити корабель Одиссея. Осліплений циклоп благає свого батька Посейдона помститися за нього, щоб герой не зміг ніколи

повернутися додому або ж лише через тривалий час дістався туди на чужому кораблі. Цей рядок кореспондує також із рядком вірша «Нікто» («Я король Нікто») та вказує на тему екзилью, що відносно рано з'являється у творчості поетеси. Потрібно підкреслити, що рис екзистійної травми це поняття набуває лише після повної втрати авторкою батьківщини. Шляху назад немає і життя на чужині стає повсякденною ситуацією Ауслендер. Цей стан має подвійну функцію: екзиль, зумовлений обставинами життя, та екзиль єврейки. В даному контексті це розглядається як «Божа кара», яка, проте, у єврейській релігії розуміється як завдання людини справитися із цим. Ліричне «я» знаходить рішення – «носить своє нічійне королівство у кишені».

Багато значень містить у собі також один із центральних складових мотиву Одісея – вода, що з'являється в різних констеляціях. Вода у Р. Ауслендер часто набуває різноманітних конотацій у межах її творчості: як душа, як щось підсвідоме та як плин часу. Вже в ранній творчості поетеса вода символізує блаженство, яке приховується в нашій свідомості. Поетеса навіть пише вірш «Autobiographie in Flüssen» («Автобіографія в річках»), в якому охоплює всі найважливіші етапи у своєму житті: Прут, Дунай, Міссісіпі, Йордан, Рейн. Усі ці річки вливаються в одне море – море «спогадів». У вірші «Одіссей» під водою знаходиться королівство тіней, в якому ауслендерівський Нікто сам стає тінню. В такий спосіб проявляється травма страху та переслідувань, що назавжди оселилася у підсвідомості авторки. Цікаво, що авторка поєднує символіку води з образом матері, що з'являється під водою, яка є символом першоматерії та плодючості. Проте далі в тексті бачимо неочікуване протиставлення, гротескну і парадоксальну комбінацію метафер – «мати тче саван, чорну пелюшку». Смерть переплітається зі смертю, що відповідає уявленням авторки про смерть як неодмінний компонент життя.

У четвертій строфі ліричне «я» перелічує імена жінок, що з'являються в оточенні героя давньогрецького епосу. Спочатку це Пенелопа – вірна дружина Одісея, яка 20 років чекала на свого чоловіка, не маючи від нього жодної звістки. Герой згадує царівницю Кірку, яка цілий рік тримала Одісея в себе на острові. Після цього ліричне «я» називає юну царівну Навсікаю, яка, за поемою Гомера, знайшла Одісея на березі моря, куди він пристав після корабельної аварії, і запросила його до палацу свого батька – царя фракійців Алкіноя. Проте, називаючи імена красунь, ауслендерівський Одіссей неочікувано зізнається, що не любить жодну з названих жінок. Останньою ліричне «я» називає німфу Каліпсо. В давньогрецькому епосі вона заховається в Одісея і хоче, щоб він назавжди залишився в неї на острові, обіцяючи подарувати взамін безсмертя. Проте дуже сильним було бажання героя Троянської війни повернутися на батьківщину, ніякими обіцянками не могла змусити його Каліпсо забути рідну Ітаку і свою сім'ю. Тому німфі не залишилося нічого іншого, як відпустити Одісея додому. У вірші Ауслендер, незважаючи на гіркоту правдивих слів Каліпсо, ліричне «я» залишається на острові німфи,

приймаючи її кохання, адже лише в такий спосіб йому вдасться бути вічно молодим і безсмертним.

У результаті проведеного аналізу поетичного тексту відкривається своєрідний ракурс бачення теми Одиссея в ліриці Рози Ауслендер, оригінальність розуміння нею кінцевої мети пошуків своєї вітчизни – Итаки. Герой обирає царство Каліпсо – німфи-хоронительки, яка здатна зробити людину безсмертною, коли покохає. За міфом-першоосновою, Каліпсо обіцяє Одисеєві вічну любов, вічну молодість, які набувають у Рози Ауслендер значення вічності в іпостасі смерті.

### Література

1. Гаврилів Т. Знаки часу. Спроби прочитання / Т. Гаврилів. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2001. – 225 с.
2. Гонґ А. Маніфест Альфа: поезії : [упоряд., пер. з нім., післям. та глосарій П. Рихла] / А. Гонґ. – Чернівці: Книги – XXI, 2015. 256 с.
3. Ausländer R. Treffpunkt der Winde: Gedichte. / R. Ausländer. – Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 2002. – 187 S.
4. Behre M. Rose Ausländer Lesebuch. Nylands Kleine Rheinische Bibliothek 13 / M. Behre. – Köln: Nyland-Stiftung, 2018. – 168 S.
5. Cybenko L. Der Weg nach Ithaka – Rose Ausländers Heimatsuche. : [Gans M., Vogel H. «Immer zurück zum Pruth». Dokumentation des Czernowitzer Symposiums 100 Jahre Rose Ausländer] / L. Cybenko. – Baltmannsweiler : Schneider Verlag Hohengehren, 2002. – S. 102–114.
6. Silbermann E. Rose Ausländer. Die Sappho der östlichen Landschaft. Eine Anthologie. / E. Silbermann. – Aachen: Rimbaud Verlag, 2003. – 80 S.
7. Strelka J. Mitte, Maß und Mitgefühl: Werke und Autoren der österreichischen Literaturlandschaft. / J. Strelka. – Wien: Böhlau Verlag, 1997. – 228 S.

### References

1. Ausländer R. (2002). Treffpunkt der Winde: Gedichte. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag [in German].
2. Behre M. (2018). Rose Ausländer Lesebuch. Nylands Kleine Rheinische Bibliothek 13. Köln: Nyland-Stiftung [in German].
3. Cybenko L. (2002). Der Weg nach Ithaka – Rose Ausländers Heimatsuche. [«Immer zurück zum Pruth». Dokumentation des Czernowitzer Symposiums 100 Jahre Rose Ausländer], (pp.102-114). In M. Gans, H. Vogel, (Ed.). Baltmannsweiler : Schneider Verlag Hohengehren [in German].
4. Gavyr'liv T. (2001). Znaky' chasu. Sproby' prochy'tannya. T. Gavyr'liv. Ivano-Frankivs'k : Lileya-NV [in Ukrainian].
5. G'ong` A. (2015). Manifest Al'fa: poeziyi : [uporyad., per. z nim., pislyam. ta glosarij P. Ry`xla]. Chernivci: Kny`gy` – XXI [in Ukrainian].
6. Silbermann E. (2003). Rose Ausländer. Die Sappho der östlichen Landschaft. Eine Anthologie. Aachen: Rimbaud Verlag [in German].
7. Strelka J. (1997) Mitte, Maß und Mitgefühl: Werke und Autoren der österreichischen Literaturlandschaft. Wien: Böhlau Verlag [in German].

### АНОТАЦІЯ

*Серед багатогранної творчості німецькомовної поетеси з Буковини, Рози Ауслендер (1901-1988), знаходимо чисельні античні образи та сюжети. Неодноразово авторка звертається у своїх творах до міфологічних персонажів, зокрема Орфея, Еврідіки, Пегаса, Ікара, Іо, Афродіти та ін. Серед константних мотивів лірики Рози Ауслендер упродовж усього її творчого шляху – починаючи з часу першої еміграції та повоєнного періоду, позначеного травматичним досвідом пережитого Голокосту і безповоротної втрати*

зв'язку з рідним краєм – неодмінно з'являються ті, що пов'язані із циклом античних міфів про Одиссея, міфічного володаря острова Ітаки.

В поетичних творах Р. Ауслендер простежуються два основних тематичних принципи тлумачення міфу: як довгої подорожі заради пізнання й пристрасті до мандрів, що символізує людське життя, та як теми вічного пошуку власної ідентичності, прагнення віднайти втрачену батьківщину. Поетеса проектує тематику міфу і на власне життя, сповнене як вимушених мандрів і пошуків, так і подорожей за власним бажанням, які були однією з пристрастей Р. Ауслендер.

Багато значень містить у собі також один із центральних складових мотиву Одиссея – вода, що з'являється в різних констеляціях. Вода у Р. Ауслендер часто набуває різноманітних конотацій у межах її творчості: як душа, як щось підсвідоме та як плин часу. Так, у вірші «Одісей» під водою знаходиться королівство тіней, в якому ауслендерівський Ніхто сам стає тінню. В такий спосіб проявляється травма страху та переслідувань, що назавжди оселилася у підсвідомості авторки. Авторка поєднує символіку води з образом матері, що з'являється під водою, яка є символом першоматері та плодючості.

На основі обраних поезій Рози Ауслендер буде проілюстровано особливості поетики текстів, проаналізовано образ Одиссея, окреслено літературно-естетичні орієнтири поетеси, традиційні та модерністські риси її письма.

**Ключові слова:** Роза Ауслендер, Одісей, міф, Голокост, мотив води.

УДК 821.161.2 “19/20”

DOI 10.31494/2412-933X-2019-1-9-104-112

## THE THEME OF SUICIDE IN ENGLISH, UKRAINIAN AND RUSSIAN LITERATURE

## ТЕМА САМОУБИЙСТВА В АНГЛИЙСКОЙ, УКРАИНСКОЙ И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

**NATALIA PANOVA,**

Doctor of philological  
sciences, professor

<https://orcid.org/0000-0002-3544-2461>  
[ponovanata70@gmail.com](mailto:ponovanata70@gmail.com)

*Berdiansk state pedagogical  
university*

✉ 4 Shmidta St.,  
Berdiansk, 71112

**НАТАЛЬЯ ПАНОВА,**

доктор филологических наук,  
профессор

*Бердянский государственный  
педагогический университет*

✉ ул. Шмидта, 4  
г. Бердянск, 71112

*Original manuscript received: August 27, 2019*

*Revised manuscript accepted: September 12, 2019*

### **ABSTRACT**

*At present time the problem of suicide is becoming relevant. We can see articles in press, electronic media, as well as works of fiction that describe both committed suicides and suicidal attempts. In the minds of people there are two opposite points of view on this problem. On the one hand, suicide is considered as a manifestation of freedom of choice of a person who can choose death, including “death from his own hand”. On the other hand, suicide is considered as a social phenomenon that touches upon the interests of society. The suicide of a giving person is reflected in the micro social structure of the giving society, influencing its condition as a whole.*

*Study the problem of suicide in fiction we can't touch the theme of death because suicide is a death only “death from one's own hand”. The science about death is called thanatology and has its own structure. Besides thanatology itself, this includes suicidology, which studies the phenomenon of suicide; the theory of aggressiveness; taphology, funeral culture; immortality, studying the idea of immortality; gerontology, the science of aging and criminology, the discipline that studies murder.*

*Art works being sources of thanatological information give a unique opportunity to learn the thanatological experience of past generations, to consider different models of attitude to death and the other world. In the history of fiction there is a sublime, idyllic and romantic image of death. Thanatological motives have some pragmatism, in the context of the work they, as a rule, exert an aesthetic effect on the reader, as well as thanatological motives can influence on social behaviour and actions of people.*

*From the point of view of psychoanalysis, there is not only an attraction to death, but also an attraction to writing about it; it is sublimation of the thanatological instinct.*

*The problem of suicide is considered not only by doctors, psychologists, suicidologists and philosophers but also by writers.*

**Key words:** *suicide, death, thanatology, thanatological motives, person, writer.*

В настоящее время проблема самоубийства становится все более актуальной. Об этом свидетельствуют статьи в прессе, электронные СМИ, а также произведения художественной литературы,



описывающие как совершенные самоубийства, так и суицидальные попытки. В сознании людей существует две совершенно противоположные точки зрения на данную проблему. С одной стороны, самоубийство рассматривается как проявление свободы выбора личности, которая может выбрать смерть, в том числе и «смерть от собственной руки». С другой, суицид рассматривается как явление социальное, затрагивающее интересы общества. Самоубийство конкретной личности отражается на микросоциальных структурах данного общества, оказывая влияние на его состояние в целом.

Изучая проблему самоубийства в художественной литературе, нельзя не коснуться темы смерти, так как самоубийство – это и есть смерть, только «смерть от собственной руки». Наука о смерти называется танатологией и имеет определенную структуру. Кроме собственно танатологии, сюда входит суицидология, которая изучает феномен самоубийства; теория агрессивности; тафология, посвященная погребальной культуре; иммартология, исследующая представления о бессмертии; геронтология, наука о старении, и криминология – дисциплина, изучающая убийство.

Русский литературовед Р. Красильников указывает на двусмысленность термина «танатология». Смерть, описанную в художественной литературе, он называет литературной танатологией, а труды по литературоведению – литературоведческой танатологией. Литературное описание смерти обладает такой же глубокой историей, как и философское.

Проблеме изучения танатологии в литературе посвящены работы выдающихся литературоведов П. Бицилли, М. Бланшо, Ф. Хофмана, М. Бахтина, Ю. Лотмана, Р. Красильникова, Н. Афанасьевой, Е. Фроловой, О. Романовской, В. Ефремова.

Художественные произведения являясь источниками танатологической информации, дают уникальную возможность узнать танатологический опыт прошлых поколений, рассмотреть различные модели отношения к смерти и потустороннему миру (Красильников, 2011). В истории художественной литературы наблюдается возвышенное, идиллическое, а также романтическое изображение смерти. Танатологическим мотивам присущ некий прагматизм, в контексте произведения они, как правило, оказывают на читателя эстетическое воздействие, также танатологические мотивы способны оказывать влияние на социальное поведение и поступки людей.

С точки зрения психоанализа, существует не только влечение к смерти, но и влечение к письму о ней, т. е. сублимация танатологического инстинкта. То, насколько часто писатель обращается к теме смерти, зависит от его деструктивной энергии, от его индивидуальной психики, наследственности, социальной, исторической и культурной среды, а также от определенных жизненных обстоятельств.

В художественной литературе существуют разнообразные способы и приемы изображения кризиса человеческой души. Так,

обратимся к английским писателям начала XX века (Г. Грин, В. Вульф, Р. Олдингтон, У. Голдинг, Э. Берджесс, Д. Фаулз), в произведениях которых проблеме самоубийства отведена важная роль. Она находится в центре повествования многих романов, выставляя на поверхность такие проблемы, как поиск смысла жизни, самопознание личности и борьбу с абсурдностью бытия. По мнению О. Галактионовой, в произведениях английских писателей ярко представлена художественная интерпретация суицидального дискурса. Разнообразие суицидальных мотивов свидетельствует о важности проблемы, связанной с аутоагрессивным поведением личности. Писатели пытаются дать психологическую характеристику личности, проанализировать поведение героя, изучить его внутренний мир, дать художественное обоснование причин «добровольного ухода из жизни», используя при этом различные художественные средства и приемы (Галактионова, 2005).

Анализируя произведения английских писателей «Миссис Дэллоуэй» В. Вульф, «Смерть героя» Р. Олдингтон, О. Галактионова отмечает, что самоубийство воплощается в художественных кодах и образах, в некоторой степени придает эстетичный вид жизненному пространству героя и оказывается результатом конфликта внутри души человека. Главный конфликт этих произведений заключается в борьбе, столкновении естественных, органичных побуждений живой, тонко чувствующей души человека и устоев общества. Герой отказывается принимать навязываемую ему систему представлений о долге перед Родиной. Р. Олдингтон и В. Вульф резко осуждают тех, кто виноват в смерти их героев, которые, несмотря на трудности и потери, прошли войну, но не смогли перенести крушение веры, веры во взаимопонимание, дружбу, любовь (Галактионова, 2005).

В романах «Брайтонский леденец Г. Грина» и «Заводной апельсин Э. Берджесса» социальный конфликт переплетается с внутренним, что является основной причиной самоубийства. В романах У. Голдинга и Д. Фаулза господствует ситуация абсурда, единственным выходом из нее является, как ни печально, суицид (Галактионова, 2005),

В романе «Прекрасный новый мир» О. Гаксли принимает решение добровольно уйти из жизни дикарь Джон, который почувствовал себя чужим в «цивилизованном мире». Автор романа настаивает на том, что, помимо права на блага цивилизации, человек имеет право и на страдания, и только в этом случае он ощущает себя «человеком», в противном случае он превращается в «винтик четко настроенного механизма». Внутренняя борьба героя, его собственное видение свободы не оставляет Джону другого выхода и ведет его к самоубийству (Малышиевская, 2013),

Как отмечает И. Малышиевская, писатели первой половины XX столетия (В. Вульф, О. Гаксли, Р. Олдингтон) на первый план выносят экзистенциальные проблемы, исследуют внутренний мир человека с его переживаниями, страхами и опасениями, анализируют причины появления таких состояний, но не предлагают решения. Герои произведений, избавившись от иллюзий, не смогли побороть всеобщее разочарование и пройти через состояние лиминальности, что обуславливает восприятие мира таким, как он есть. Они не рассматривают абсурдность бытия как его

неизменную сущность и поэтому не готовы его преодолеть. Мотив самоубийства как один из основных в прозе писателей имеет узконаправленный характер, так как в их понимании – это просто конец, который рассматривается как месть общественным условиям, которые его породили (Малышивская, 2013:56).

В украинской литературе проблема самоубийства также нашла свое отражение. Существует немало произведений украинских авторов, затрагивающих суицидальную тематику. Суицидальным тенденциям в украинской литературе рубежа XIX – XX вв. посвящена монография М. Нестелева «На грани: суицидальный дискурс украинского модернизма», где автор анализирует украинскую прозу 20-30 годов XX века. В условиях декаданса суицид как литературный факт часто был свидетельством активизированного индивидуализма, неспособности личности адаптироваться к условиям сложного социума. В это время в литературе появляется большое количество произведений, принадлежащих к разным стилям. Суицидальные мотивы стали тем аводеструктивным фактором, который присутствовал во всех художественных текстах (Нестелев, 2013).

Суицидальный литературный сюжет присутствует в поэме «Катерина» (1838) Т. Шевченко. Молодая девушка Катерина, полюбившая российского офицера, забеременела от него, а он тем временем уехал на турецкую войну и не вернулся. Девушка становится центром сплетен и пересудов, родители ругают и осуждают дочь, а затем и выгоняют ее с ребенком из дома. Катерина уходит на поиски любимого, но встретив его понимает, что ни она ни ребенок ему не нужны, офицер сделал вид, что не знает девушку. В отчаянии героиня оставляет ребенка на дороге, а сама идет к реке и попытается. Ребенка подбирают лесники.

В поэме автор поднимает проблему социального неравенства и трагической судьбы молодой сельской девушки. Даже родители не смогли противостоять общественному мнению и стали для Катерины «чужими». Т. Шевченко осуждает российского офицера и мораль общества, которое так жестоко обошлось с молодой девушкой, растоптав ее чистую душу.

В. Стефаник, например, изображает самоубийство как предельную экзистенциальную ситуацию, в которой человек не в состоянии бороться с отчаянием и видит только один-единственный выход. Писатель проявлял интерес к декадентскому творчеству, именно потому для него важен не столько сам суицидальный акт, как его эмоциональное восприятие и сопереживание. Следует отметить, что в 1883 году В. Стефаник поступил в польскую гимназию, где отношение к детям простых крестьян было крайне пренебрежительным. Был случай, когда издевательства одного из учителей чуть не довели молодого В. Стефаника до самоубийства.

Н. Кибальчич не в состоянии пережить смерть мужа покончила жизнь самоубийством. Суицид в ее произведениях трактуется как навязчивый (навязывается несколько причин: смерть мужа, одиночество, бедность). В произведениях Н. Кибальчич желание

расстаться с жизнью и наконец-то прекратить бороться с ненавистным окружением очень часто реализуется как суицидальная мечта, когда смерть рассматривается как спасение, как альтернатива страданиям.

В творчестве В. Винниченко суицидальные мотивы присутствуют как в драмах, так и в прозе. Главные причины суицидального поведения героев – это последствия конфликта природы и культуры или состояние меланхолии как реакция на потерю близкого человека.

Нельзя не отметить переписку А. Крымского с Б. Гринченко. В письмах А. Крымский не раз писал о желании уйти из жизни и подробно описывал свои суицидальные мысли и настроения.

В новеллах Н. Хвылевого («Синие этюды», «Вступительная новелла», «Сентиментальная история», «Арабески», «Жизнь», «Легенда», «На глухом пути» и др.) суицидальные настроения связаны с революцией. Основной причиной самоубийств является крушение национальных идеалов и традиций, предательство, разочарование, а также искупление вины перед нацией. Еще одна причина, провоцирующая суицидальные действия и активизирующая стремление к смерти, – это потеря субъекта любви, особенно для женщин (Нестелев, 2013).

Типичными для произведений Г. Эпика («На изломе», «Под башней», «Черный Борух», «Братья», «Встреча», «Без почвы», «Первая весна» и др.) является столкновение отважных героев с представителями преступного мира. В его произведениях присутствует большое количество садистских эпизодов, эпизодов, описывающих пытки, а также моральные и физические издевательства. Автора не покидает мысль о возможности избавиться от такого деструктивного окружения, совершив самоубийство.

Чувство вины, утраты, а также пессимистические и меланхолические настроения характерны для героев произведений В. Пидмогильного («Коммунист», «Сложный вопрос», «Добрый Бог», «Гайдамаки», «Военный летчик», «Первая весна»). Размышляя о самоубийстве как о главном конфликте, они переживают его в своем воображении и так же, как герои произведений Г. Эпика, рассматривают суицид как единственный и самый верный способ «освобождения». Немного иначе к самоубийству относятся герои-подростки у В. Пидмогильного. Они имитируют попытки суицида для достижения своих несуйцидальных целей. Для героев В. Пидмогильного характерно осмысление поступка, а не его осуществление, т. е. не самоубийство, а фантазия о нем (Нестелев, 2013).

О. Деркачова рассматривает суицидальную тематику на примере поэтических произведений Ю. Андруховича, С. Вишенского и С. Процюка, где авторы демонстрируют различные проявления такого явления как самоубийство. Если у Андруховича это активная, сознательная, открытая игра с самим собой, то у Процюка – одна из форм забвения, поиск иной реальности вследствие общественных катаклизмов, а у Вишенского – одна из категорий миросуществования (саморождение – самосмерть) (Деркачева, 2013:239). Автор акцентирует внимание на том, что во всех суицидальных случаях имеет место демонстративная форма суицида, где целью является не столько смерть, сколько диалог с окружением, а также

привлечение внимания. Следует отметить, что герои склонны и к активному самоубийству вследствие слабого антисуицидального барьера. Основной причиной самоубийства, как правило, является отсутствие реальной социально-психологической адаптации и неспособность преодолеть антисуицидальный барьер через неустроенность жизни – но не условиями быта, материальными трудностями, а ее эмоционально-чувственным аспектом (Деркачева, 2013).

В русской литературе проблема самоубийства затрагивалась еще в XIII веке в «Повести о Николае Заразском» и «Повести о разорении Рязани Батыем» (Куницина, 2004). Как известно, в сознании народа присутствует неоднозначное и крайне негативное отношение к самоубийству. Важным является христианское мировоззрение и то, что человек нарушает закон рода, закон природы и закон Божий, он пытается отказаться от отмеренной ему судьбы (Ф. Аквинский). Как известно, человеку дается ровно столько испытаний в жизни, сколько он может вынести. В народных былинах, исторических песнях и балладах издавна затрагивалась проблема «добровольного ухода из жизни». В былинах о Дунае, например, суицид трактуется как искупление вины, как единственная возможность восстановить род. В различных балладах описываемые суицидальные акты являются результатом социальных и родовых отношений, герои оказываются «загнанными в угол», так как принятие одной системы нарушает запреты другой. В ряде былин самоубийство является защитой чести героя и, как кажется, единственным способом сохранения верности народу (Куницина, 2004).

В конце XIX – начале XX века в России была особенно популярна материалистическая философия, материальные ценности возвышались над духовными, что породило среди населения деструктивные явления. Общество переживало духовно-нравственный кризис, для которого были характерны усталость, упадок и пессимизм. В центре художественного произведения был человек, который переживал свое существование как ничем не обоснованную боль и трагедию. Особое внимание люди сосредотачивали на негативных и трагических сторонах жизни, воспринимая их как необходимые. По мнению Е. Новаковской, основными причинами, приводящими героев произведений к суицидальным действиям, являются: отсутствие смысла жизни; неспособность выполнять элементарный человеческий долг (к самому себе, к родным и близким); отсутствие возможности реагировать на сложные проблемы бытия; десакрализация основных сторон жизни (Новаковская, 2002).

Важной фигурой в русской литературе был и остается Ф. Достоевский. Свои известные романы («Преступление и наказание», «Идиот», «Братья Карамазовы», «Записки из мертвого дома», «Подросток», «Бесы» и др.) писатель посвятил изучению общественного сознания, готового к совершению тяжелейшего и страшнейшего греха – убийства и самоубийства.

Ф. Достоевский внес важный вклад в развитие судебно-правовой системы того времени, помогая в раскрытии «сокровенного содержания

преступления» и его внутренней движущей силы. Ф. Достоевский трактует самоубийство в соответствии с законами христианства, но, по утверждению Е. Новаковской, в своем художественном творчестве писатель намерено нарушает православные традиции, допуская оправдания «коротких самоубийств», т. е. тех самоубийств, которые помогают грешникам спасая душу обрести Бога (Новаковская, 2002).

В монографии «В художественном мире Достоевского» В. Ефремов попытался интерпретировать «литературные» суициды с точки зрения психиатра-суицидолога. По справедливому заключению В. Ефремова, изучение произведений мировой литературы «позволило выявить определенные преимущества художественной литературы в изучении некоторых аспектов проблемы самоубийств перед другими методами исследования, что определяется возможностью «внутринаходимости» художника и его относительной «свободой от факта» (Ефремов, 2008). По мнению автора, литература сыграла немаловажную роль в создании «суицидальных архетипов».

Интерес Ф. Достоевского к суицидальной тематике объясняется тем, что практически всю свою жизнь писатель стремился познать «глубину души человеческой». Достоевский, как никто другой, умел выразить в образах внутренний мир самоубийцы и сделать его более понятным для читателя или специалиста, анализирующего суицидальный акт того или иного персонажа. Анализируя самоубийства, о которых говорили СМИ, писатель видел основную причину самоубийства не только в «среде», но и брал во внимание самого человека как участника этой «среды» и как его жертву. В каждом героесамубийце Ф. Достоевский видел не просто «жертву «среды», но и человека, с его личностными особенностями» (Ефремов, 2008).

Подводя итоги, следует отметить, что проблема самоубийства находится в поле зрения не только медиков, психологов, суицидологов и философов, но и писателей. Только произведение художественной литературы может представить общественному сознанию самоубийство таким, как оно есть, без каких-либо тайн. Именно в художественном произведении читатель имеет возможность попасть во внутренний мир самоубийцы, узнать его мысли и чувства, а также понять главный мотив, толкнувший героя на такой серьезный шаг. Только художественная литература может позволить приблизиться к сознанию самоубийцы.

#### Литература

1. Галактионова О. В. Самоубийство в английской литературе 20-го века : дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Галактионова Ольга Викторовна. – Великий Новгород, 2005. – 217 с.
2. Деркачова О. С. Світ в тексті (еволюція стильових систем в українській ліриці другої половини ХХ ст.): [монографія] / О. Деркачова. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2013. – 380 с.
3. Ефремов В. С. Самоубийство в художественном мире Достоевского / В. С. Ефремов. – СПб. : Издательство «Диалект», 2008. – 584 с.
4. Красильников Р. Л. Танатологические мотивы в художественной литературе : автореф. дисс. на соискание уч. степени докт. филол. наук : спец. 10.01.08 «Теория литературы. Текстология» / Р. Л. Красильников. – М., 2011. – 54 с.
5. Куницына Е. Н. Дискурс свободы в русской трагедии последней трети 18 – начала 19 в. : дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Куницына Елена Николаевна. – Екатеринбург, 2004. – 155 с.

6. Малишівська І. В. Проза Валерія Шевчука й англійський роман 50-60 рр. XX ст. : екзистенціалістська парадигма : дис. ... канд. філол. наук : 10.00.05 / Малишівська Ірина Василівна. – Дніпропетровськ, 2013. – 189 с.

7. Нестелеєв М. А. Інтелігенція і народ у прозі Володимира Леонтовича / М. А. Нестелеєв // Вісник Маріупольського державного університету. Серія : Філологія [гол. ред. К. В. Балабанов, відп. ред. серії С. В. Безчотнікова]. – Маріуполь : МДУ, 2013. – Вип. 8. – С. 79–84.

8. Нестелеєв М. На межі : суїцидальний дискурс українського модернізму : монографія / М. Нестелеєв. – К. : Академвидав, 2013. – 256 с.

9. Новаковская Е. А. Духовно-нравственный надрыв (самоубийство) как культурно-историческая и философско-эстетическая парадигма в движущей панораме русского литературного и общественного сознания рубежа 19–20 вв. : К постановке философско-эстетической и культурно-правовой проблемы : дисс. ... канд. филол. наук : 10.00.01 / Екатерина Александровна Новаковская. – Краснодар, 2002. – 193 с.

#### References

1. Galaktionova O.V. Samoubiystvo v angliyskoy literature 20-go veka [Suicide in the English literature of the 20-s century] / dissert. kand. Fil. Nauk. Velikiy Novgorod. 2005. 217p. [in Russian].

2. Derkacheva O. S. Svit v teksti (evolutsia stylevyh system in ukrainskoy liritsi drugoy polovyny XX stilittia) [Light in the text (evolution of style systems in Ukrainian lyric of the second part of the XX century)] / Monography. Ivano-Frankivsk. 2013. 380p. [in Ukrainian].

3. Efremov V. S. Samoubiystvo v hudozhestvennom mire Dostoevskogo [Suicide in the Dostoevsky's art world]. Sent-Petersburg. 2008. 584p. [in Russian].

4. Krasilnikov R. L. Tanatologicheskie motivy v hudozhestvennoy literature [Thanatological motives in fiction] / avtoref. diss. dokt. fil. nauk. Moskva. 2011. 54p. [in Russian].

5. Kunitsina E. N. Diskurs svobody v russkoy tragedii posledney treti 18-nachala 19 veka [Discourse of the freedom in Russian tragedy of the last third of the 18-beginning of the 19 century] / diss. kand. fil. nauk. Yekaterinburg. 2004. 155p. [in Russian].

6. Malyshevskaya I. V. Proza Valirya Shevchuka I angliyskiy roman 50-60 rokov XX veka: ekzistentsialistka paradigma [Valery Shevchuk's prose and English novel of the 50-60 years of the XX century: existential paradigm] / diss. kand. fil. nauk. Dnipropetrovsk. 2013. 189p. [in Ukrainian].

7. Nesterov M. A. Inteligentsia I narod v prozi volodymyra Leontovycha [Intelligentsia in Volodymyr Leontovich' prose] / Visnyk Mariupolskogo derzh. Univer. Filology. Mariupol. 8, 79-84. [in Ukrainian].

8. Nesterov M. A. Na mezhi: suitsidalniy diskurs Ukrainskogo modernizma [On the verge: suicidal discourse of Ukrainian modernism] / Monography. Kyiv. 2013. 256p. [in Ukrainian].

9. Novakovskaya E. A. Duhovno-npravstvenniy nadryv kak kulturno-istoricheskaya I filisofsko-esteticheskaya paradigma v dvizhushchey panorame russkogo literaturnogo I obschestvennogo soznania rubezha 19-20 vekov [Spiritual and moral anguish (suicide) as a cultural-historical and philosophical-aesthetic paradigm in the driving panorama of Russian literary and public consciousness at the turn of the 19th and 20th centuries] / diss. kand. fil. nauk. Krasnodar. 2002. 193p. [in Russian].

#### АНОТАЦІЯ

*На сьогодні проблема самогубства стає все більш актуальною. Про це свідчать статті в пресі, електронні ЗМІ, а також твори художньої літератури, що описують як вчинені самогубства, так і суїцидальні спроби. У свідомості людей існує дві абсолютно протилежні точки зору на дану проблему. З одного*

боку, самогубство розглядається як прояв свободи вибору особистості, яка може вибрати смерть, в тому числі і «смерть від власної руки». З іншого, суїцид розглядається як явище соціальне, що зачіпає інтереси суспільства. Самогубство конкретної особистості відбивається на мікросоціальних структурах даного суспільства, впливаючи на його стан в цілому.

Вивчаючи проблему самогубства в художній літературі, не можна не торкнутися теми смерті, так як самогубство – це і є смерть, тільки «смерть від власної руки». Наука про смерть називається Танатологія і має певну структуру. Крім власне танатології, сюди входить суїцидологія, яка вивчає феномен самогубства; теорія агресивності; тафологія, присвячена похоронній культурі; іммертологія, що досліджує уявлення про безсмертя; геронтологія, наука про старіння, і кримінологія – дисципліна, що вивчає вбивство.

Підводячи підсумки, слід зазначити, що проблема самогубства знаходиться в полі зору не тільки медиків, психологів, суїцидологів і філософів, але і письменників. Тільки твір художньої літератури може уявити суспільній свідомості самогубство таким, як воно є, без будь-яких таємниць. Саме в художньому творі читач має можливість потрапити у внутрішній світ самогубці, дізнатися його думки і почуття, а також зрозуміти головний мотив, який штовхнув героя на такий серйозний крок. Тільки художня література може дозволити наблизитися до свідомості самогубці.

**Ключові слова:** смерть, суїцид, суїцидальний акт, танатологічні мотиви, художня література,



УДК 821.161.2-3.09Хвильовий(045)  
DOI 10.31494/2412-933X-2019-1-9-113-121

## THE MARITIME CONTEXT OF KHVYLOVYI'S MYSTICAL DISCOURSE

### МОРСЬКИЙ КОНТЕКСТ МІСТИЧНОГО ДИСКУРСУ ХВИЛЬОВОГО

OLHA PISKUNOVA,

Lecturer

<https://orcid.org/0000-0002-7221-4855>

[pisckunova\\_olga@ukr.net](mailto:pisckunova_olga@ukr.net)

Kharkiv State Academy of Culture

✉ Bursatskii descent, 4  
Kharkiv, 61057

ОЛЬГА ПІСКУНОВА,

викладач

<https://orcid.org/0000-0002-7221-4855>

Харківська державна академія  
культури

✉ Бурсацький узвіз, 4  
м. Харків, 61057

Original manuscript received: August 116, 2019

Revised manuscript accepted: September 24, 2019

#### ABSTRACT

*The mysterious and enigmatic sea element has long been the object of artistic reflection and therefore the object of humanity studies. Mykola Khvylovyi's artistic works are not exceptional in this aspect. Traditionally, in literature the sea is analyzed as an image or concept. But this article offers an interpretation of the sea as the context of mystical discourse.*

*The mystical in Khvylovyi's prose has already become the object of literature studies. However, such studies reveal only certain aspects of this phenomenon and do not take into account the discourse nature of the works. The methodological basis of the article is the French School of Discourse Analysis and, in particular, the works of its founder Michel Pecheux. According to its main guidelines, the context is defined as an orderly sequence, in which some elements have the property of determining the nature, value and position of other elements.*

*The author has chosen the texts by Mykola Khvylovyi as the object of this research that were published in the first volume of his collection "Tvory", in which there is implicitly or explicitly a mystical symbol of the sea, which is able to determine the nature and meaning of other mystical symbols. Special attention is paid to the short story "Arabesques", where the maritime context is expressed most clearly. It is specially focused on the fact that the author of this article interprets mysticism as "living union with this One" (E. Underhill).*

*Thus, the study has revealed that Khvylovyi constructs a mystic way, the elements of which are: the ruins as a starting point, connected with a sense of doom, hopelessness from which only a sincere belief in union with the One can save; the sea as the mystic way, the boundary that must be overcome and which appears in the text as a correlate of death as a beginning; the grape far is the ultimate goal of the mystic way, the embodiment of the One in the symbols of place.*

*The author has also analyzed an interdiscursive marker, expressed in the image of gentleman's daughter Mara ("panna Mara"), that is not only an allusion to the same name play by Volodymyr Vynnychenko, but also within Khvylovyi's text it*

*acquires the signs of a mystical symbol that correlates with the marine context.*

**Keywords:** *mystical discourse, sea, maritime context, mysticism, discourse analysis, symbol.*

Море – загадкова й невіддільна людині стихія, яка завжди вабить, спонукає до рефлексій і саморефлексій. Тож, цілком закономірно, що вона проникає до художньої літератури в різних іпостасях: бурхлива та руйнівна, спокійна і привітна, як джерело натхнення чи збудження тощо – і відтак стає об'єктом наукових студій. Залежно від дослідницької оптики море в художній літературі розглядається як образ, мотив і т. ін. Найчастіше літературознавці приділяють увагу морю як художньому образу або концепту. Воно інтерпретується у контексті, але самé не вивчається як контекст (принаймні, нам не відомі такі дослідження).

**Методика** дослідження, яка полягає у використанні дискурсного аналітичного інструментарію, зумовлена дискурсною природою об'єкта студії – прозових творів Миколи Хвильового.

Зазначимо, що різні аспекти містики Хвильового уже ставали предметом наукових студій, зокрема ідеться про антропософську призматику Леоніда Плюща (Плющ, 2006) та дослідження сакральності у творах Хвильового Аліною Землянською (Землянська, 2013).

Окремо слід зауважити, що в цьому дослідженні серед множини визначень містики перевагу надано найбільш, на нашу думку, узагальнено-точному, згідно з яким містика – це “складний психологічний і духовний процес – так званий Містичний Шлях”, що його кінцевою метою є “живе єднання з Одним” (Андерхилл, 2016: 87), яке може бути виражене у символах місця, особи чи стану.

Для будь-якої дискурсної аналітичної школи дискурс виникає із взаємодії трьох компонентів: мови, практики й контексту. Мова тут означає певний семіотичний матеріал (формальні шаблони (formal patterns), узгодженість (conventions), ресурси тощо), який може бути як текстовим, так і аудіовізуальним. Він необхідний для отримання знань про ширший контекст. Практика – конкретні способи привласнення й опрацювання мови, все те, що може виникати між учасниками дискурсної взаємодії. Контекст включає в себе обстановку, ситуацію, знання (які можуть і не залежати від ситуації) (The Discourse Studies Reader, 2014: 6–7), що виявляють себе у дискурсі та формують його смисл.

Виходячи зі специфіки містики, мова містичного дискурсу має символічну природу, адже стикаючись із проблемою невисловлюваності містичного досвіду, містик змушений передавати його через символи, оскільки не знаходить у природній мові потрібних засобів. Як зауважує Керолайн Сперджен, “містик подібний до того, хто у світі сліпих раптово прозрів, і дивлячись на світанок, будучи приголомшеним його красою, намагається, хоча й нерішуче, передати своїм побратимам те, що бачить” (“The mystic is somewhat in the position of a man who, in a world of blind men, has suddenly been granted sight, and who, gazing at the sunrise, and overwhelmed by the glory of it, tries, however falteringly, to convey to his fellows what he sees”, переклад мій – О. П.) (Spurgeon, 1913: 6). При цьому, символ, на відміну від знака, набуває множини значень. Його смисл, як зазначає

Сергій Аверинцев, співвідноситься зі смислами інших символів, тому декодування утворює “символічні зчеплення”, але ніколи не приводить до “чистих понять” (Аверинцев, 2007: 182). Руйнування таких зчеплень здатне призвести до втрати символом свого змісту. Таким чином, кожен містичний символ має розглядатися у контексті і як контекст.

В аналітичній дискурсній школі, зокрема в роботі Мішеля Пешьо “Automatic discourse analysis” (1969), одній із основоположних для цього напрямку досліджень, контекстом називається зв'язок між умовами й процесом виробництва дискурсу, специфічний фон, який дозволяє формулювати й розуміти дискурси (Pêcheux, 1995: 78). Таким фоном, як зазначалося вище, є обстановка, ситуація, знання. При цьому для аналізу дискурсу значення мають не тільки знання автора, але й знання читача, зокрема, знання, які, за О. Дюкро, автор приписує читачеві (Pêcheux, 1995: 89). Розвиваючи свою думку далі, М. Пешьо конкретизує: контекстом є упорядкована послідовність, у якій певні терміни мають властивість визначати **природу, цінність і положення** інших термінів (Pêcheux, 1995: 89). Відповідно контекстом містичного дискурсу буде така упорядкована послідовність (або “зчеплення”, за С. Аверинцевим) містичних символів, яка детермінує природу, значення й положення інших містичних символів.

Таким чином, у ході дослідження належить з'ясувати специфічне значення моря як містичного символу у прозі Миколи Хвильового, простежити механізми зчеплень, за допомогою яких цей символ, вплітаючись у послідовність інших містичних символів, визначає їхню природу й положення в тексті, виявити функцію моря як контексту.

Для аналізу було взято низку творів, уміщених до першого тому видання “Твори” (1927) Миколи Хвильового, де море наявне імпліцитно чи експліцитно.

Так, у новелі “Синій листопад” (1922), море “не чути, але воно почувалось” через “солоні вітри”, “солоні пісні”. Зауважимо, що “солоні вітри джигітують” із заходу, і саме туди головна героїня Марія “тривожно дивилась” (Хвильовий, 1990: 216), однак, погасивши свічку (що знаменує смерть головного героя Вадима), Марія “побрела <...> в степ, на схід” (Хвильовий, 1990: 219), тобто у протилежному від моря напрямку. Таким чином, солоні вітри, які “джигітують” з моря і “зникають в Закаспії”, а через них опосередковано й море, у свідомості Марії набувають значення смерті, оскільки зринають у тексті саме тоді, коли стан головного героя Вадима погіршується. При цьому слід зауважити, що Хвильовий розуміє смерть не як завершення, а як необхідний, неunikний етап початку, на чому у своїх студіях наголошує і Галина Хоменко (напр.: Хоменко, 2019).

У новелі “«Лілюлі»” (1923) морський вітер, а відповідно й море, прочитується як джерело хвороби, меланхолійного журливого настрою: “Зима в п'ятім році нової ери була хвора, бо довго не було снігу <...> Потім випав сріблястий сніжок, але задмухав південний з Азовського моря вітер, і сніжок – сріблястий – розтанув <...> і туберкульозний город (90% сухотних) занидів у журі. Це, безперечно, було боляче” (Хвильовий, 1990: 358). Звертає на себе увагу статистичне уточнення “(90% сухотних)”, яке набуває

багатозначності, адже воно може як розкривати характеристику міста як приреченого (бо туберкульозне), так і виступати маркером незгаслої надії: тільки 90% “занидили у журі”, а решта – не втрачають надії на те, що настане справжня морозна й сніжна зима.

Сніг і мороз для Хвильового співвідносні з незбагненою містичною таємницею, коли перед очима відбувається щось не пояснюване, дива, чію природу неможливо збагнути розумом і неможливо передати словами. Про це ідеться в “Арабесках” (1927): “...Тоді біжить коник моєї фантазії по першій сніговій дорозі, і летять од його копит *діаманти сніжинок*. У далекому бору, що ледве маячить, дід-мороз трусить білою бородою, і *якось фантасмагорія навкруги*. Під столом сидить кішечка і муркотить про *радість морозного дня*. Над оселею здіймаються димки й плывуть у тихе голубе небо. **І ніхто не розкаже мені: що це?**” (підкреслення моє – О. П.) (Хвильовий, 1990: 311).

У “«Лілюлі»” наведеному вище уривкові передує фраза, яка структурує його за моделлю інформаційного зведення, на кшталт тих, що передають інформаційні агенції. Однак він – радше фіксація сьогодення для майбутнього, хоча саме формулювання й має часово-просторову організацію: “...А це в **даль** майбутніх **віків**” (підкреслення моє – О. П.) (Хвильовий, 1990: 358). Саме із даллю, яка стане досяжною через кілька століть, Хвильовий пов’язує оновлене життя, саме там він бачить “загірну комуну”. Це твердження дає підстави трактувати даль як мету Містичного Шляху, що означена символами місця.

Найвиразніше цей символ постає у “XIV слові” “Арабесок”, оскільки його значення підсилюється епітетом “виноградна”. Тут автор вибудовує певну модель Містичного Шляху, що простягається від “зруйнованого курорту” через море у “виноградну даль” “майбутніх віків”.

Значення символу моря як необхідного етапу на шляху до єднання з Одним розкривається у біблійних текстах, зокрема, в Об’явленні Іоана та Виході. Так, в Об’явленні мертві на Страшний Суд виходять із моря (див.: Об’явлення 20:12-13), проте у Новому царстві воно зникає: “І бачив я небо нове й нову землю, перше бо небо та перша земля проминули, і моря вже не було” (Об’явлення 21:1). У Виході через море пролягає шлях євреїв з Єгипту до Землі Обіцяної (див.: Вихід 14:21-31). Подібного прочитання набуває символ моря й у Миколи Хвильового: “...серед морської мертвоти реве пароплав і несе людей, їхні муки й сподівання в інші краї, у виноградну даль” (Хвильовий, 1990: 311).

У Хвильового море можна визначити як постійну непостійність. Уже тих його характеристик, які наводить автор у “XIV слові”: “морська мертвота”, “сіре туманне море”, “глухо билось у береги”, “море казиться”, “надзвичайне”, “одвічне” – достатньо. У “Синьому листопаді” та “Лілюлі”, як і в “Арабесках”, воно супроводжується вітром, який утворює неспокій моря, його хвилювання: “вздухне вітер, над морем стане мертвий зиб” (Хвильовий, 1990: 316). Море, вітер з моря корелюють зі смертю. Це значення підсилене маяком, що “булькає”. Ті самі звуки (“Здавалось, десь булькає вода” (Хвильовий, 1990: 218)) супроводжують і вмирання Вадима у “Синьому листопаді”. Таким чином, символ моря у творах Миколи Хвильового набуває значення одного з етапів Містичного Шляху. Без подолання цього етапу не можливе єднання з Одним.

Наступним етапом дослідження є аналіз того, яким чином містичний символ моря вступає у зв'язок з іншими містичними символами, дотичними до нього, й конструює їхні смисли. Такий аналіз уможлиблює один із прийомів аналітичної дискурсної школи, а саме зіставлення між собою різних дискурсів.

До символів, чий смисл конструюється морським контекстом належать “зруйнований курорт” і “виноградна даль”. Найбільш доречний, на нашу думку, дискурс, із яким можна зіставити дискурс Хвильового, міститься у збірці Олекси Слісаренка “Камінний виноград” (1927) і, зокрема, в однойменному оповіданні, в якому автор апелює до символу розвалин і винограду. Слід зауважити, що ця збірка була видана того ж року, коли й перший том “Творів” Хвильового, де вперше публікувалася новела “Арабески”, доповнена “XIV словом”. Отже, обидва дискурси виникають приблизно у той самий час, а тому можуть бути зіставлені.

У тексті Слісаренка зруйновано фортецю й церкву – споруди оборонного та духовного значення, первісною функцією яких було оберігати людське тіло та зцілювати дух. Але вони зведені прихлими чужинцями, загарбниками, тому й не сприймаються як щось природне. Доповненням до цих розвалин є хижка, на якій “арабесковою в'яззю, незрозумілою чужинцям, написано «Пурі гвіно», що означає «хліб і вино»” (курсив автора – О. С.) (Слісаренко, 1927: 64). Вона постає носієм архаїчних традицій, віддавна притаманних аборигенам. Отже, в цьому тексті розвалини можна трактувати як руйнування чужого задля повернення до свого. Таке значення підсилене станом скам'янілості головного героя Сандро, коли той дізнався, що його кохана Ніна має одружитися з офіцером – чужинцем. Цей стан зникає, коли в Сандро під дією ширшої любові пробуджується сила справжнього горця, відновлюється його природний стан: “Раптом Сандро скочив. Немов електричний ток пройшов крізь його тіло. Він схопив уламок каменю й жбурнув ним у зруйнований мур” (Слісаренко, 1927: 67). Цим жестом герой стверджує пробудження справжньої віри у власні сили, прагнення повернутися до предковічного природного стану через остаточне руйнування штучних культурних нашарувань.

Натомість у Хвильового – “зруйнований курорт”, він символізує приреченість. За своїм функціональним призначенням курорт має зцілювати, відновлювати, що відображено навіть на рівні етимології поняття: у перекладі з німецької *Kurort* буквально означає “лікувальне місце” (*Kur* – лікування (від лат. *cūra* – піклування, догляд, лікування); *ort* – місце) (Етимологічний словник, 1989: 157). Таким чином, “зруйнований курорт” набуває ознак контекстуального оксюмору – те, що має лікувати, відновлювати інших, не здатне до самовідновлення, самолікування, самозцілення. Це місце є місцем приречених, халатники тут оточені запахом гнилі (гнила риба, протухлі яйця й сосиски) та намагаються за допомогою розуму, *ratio* пізнати душу. Зокрема це оприявнюється в епізоді де зібралися “майже всі халатники”, бо “цікавились усі й особливо комунари”, “що може сказати **спец** про душу” (підкреслення моє – О. П.) (Хвильовий, 1990: 314). Безперечно, спеціалістом, який міг би фахово говорити про душу, вважається

психолог, однак у містичній оптиці таким спеціалістом стає справжній містик. У тексті Хвильового ж на лекцію запрошений псевдомістик, оскільки розмова конструюється за законами логіки, що суперечить самій природі містики, яка буквально означає “заплющити очі, затулити вуха”, тобто позбавитися раціонального мислення.

Таким чином, якщо у Слісаренка через розвалини лежить шлях до первісного духовного стану, підточений водою камінь дарує надію, то у Хвильового руїни радше набувають значення вихідної точки Містичного Шляху, оскільки просякнуті відчуттям приреченості, від якого здатна порятувати лише справжня віра у можливість єднання з Одним.

У текстах Слісаренка й Хвильового символічний ряд доповнений символом винограду. Загалом виноград у культурі має різні значення: в античній міфології він символізує містичне єднання з Діонісом; у християнстві вино й виноград є символами Христової крові; за Старим Заповітом, першою рослиною, що посадив Ной після потопу, була виноградна лоза – символ відновленого життя.

В Олексі Слісаренка виноград наявний у двох іпостасях: камінний і живий. У тексті автор пояснює, що живий виноград символізує архаїчні вірування, “одвічний символ повнокровного буйного життя” (Слісаренко, 1927: 63), а камінний – означає чужу, неприродну, нав’язану культуру. Камінний виноград у тексті ототожнений із розвалинами, він вирізьблений на стінах розвалин і поступово стирається дощами й вітрами, тому він, як і напівзруйновані фортеця й храм, є символом чужого, неприродного. Живий виноград у Слісаренка пов’язаний з давніми традиціями предків, які споконвіку займалися вирощуванням цієї рослини, він змушує головного героя оповідання згадати своє ество. Живий виноград знаменує повернення до архаїчних традицій і вірувань через подолання тьми: “Сандро сів на камені, сам скам’янілий.

Коротка ніч промайнула...

<...>

Раптом Сандро скочив. <...>

Стародавні закони предків ожили в ньому й трошили пізніші культурні нашарування і повнокровної Еллади, і аскетичної Візантії, і солдацько-чиновницької Москви” (Слісаренко, 1927: 67). Це значення підсилюється близькістю гірської річки, яка тут набуває значення таємничої сили, що точить камінь – руйнує чуже, неприродне, а натомість наповнює життєдайною силою живий виноград – надає живої сили автентичному, природному.

У Миколи Хвильового сам виноград згадується у новелі “Свиня” (1922), де море наповнює його живою силою: “Морські купання, і море пахне, і виноград пахне, а грона з винограду на узгір’ях. Виноград у листях, і тільки зрідка соковито на сонці блищить.

Так блищить: морська хвиля мчалась, і вдарило її з нальоту проміння” (Хвильовий, 1990: 255).

В “Арабесках” же виноград наявний опосередковано: “виноградна даль”, “виноградники”, “дальні виноградники”. Однак ці символи мають відмінне, майже полярне значення, яке підсилюється семантичною грою “виноградна даль” – “дальні виноградники”. Ми уже зазначали вище, що Хвильовий у своїх текстах асоціює мету Містичного Шляху саме з даллю,

тому в цих інверсованих сполуках ключовий смисл зосереджений саме в іменниках. Якщо “виноградна даль” пов’язана із прагненнями містика, саме туди несе пароплав “людей, їхні муки й сподівання” через “морську мертвоту”, то “дальні виноградники” постають радше поцейбіччям, вони сусідять зі “зруйнованим курортом” і є останнім пунктом перед морською містичною подорожжю: “...Коли цвіркуни на далекому зруйнованому курорті починають мовчазний концерт...”, “Степова оселя й дальні виноградники – все потопало в мовчазному концерті цвіркунів” (Хвильовий, 1990: 311). Таким чином, “виноградна даль” символізує місце, куди прагне душа містика, вона стає корелятом “загірної комуни”, де має відбутися містичне єднання з Одним. Сам виноград набуває значення безумовної містичної віри в таке єднання, натомість “дальні виноградники” радше асоціюються з релігією, тим, що постійно потребує матеріалізації для підкріплення віри, доказів існування вищої сили, явленого чуда.

Також під впливом морського контексту трансформації зазнають й інші символи, наприклад ті, які знаменують воскресіння, настання нового життя через морську стихію. До них належить, зокрема, згадка про Персі Біші Шеллі у “XIV слові” “Арабесок”. У цьому фрагменті бачимо переплетіння реального й вигаданого, адже, як відомо, англійський поет загинув у морі і його тіло, згодом винесене на берег, було кремоване.

У листі панни Марі згадується вихоплене з “огню” “прекрасне серце”. Цей епізод може бути співвіднесений як зі Страшним Судом, на який море віддало душі та після якого настало Царство Небесне, так і з актом воскресіння Христа, яке вважається першим у християнстві містичним єднанням із Богом і утворенням єдиногобожжя у Трійці, що знаменувало настання нової епохи. Таке трактування воскресіння трапляється в художній літературі, зокрема в поемі Шеллі “Звільнений Прометей”, на яку, очевидно й натякає згаданий вище фрагмент із “Арабесок”.

У Миколи Хвильового акт воскресіння прочитується й далі, коли вже автор звертається безпосередньо до панни Марі. У цьому фрагменті через граматичні конструкції вибудований ланцюжок, який можна трактувати як ритуальні дії, а відтак і воскресіння (містичне єднання): “І, коли я умру й на моїй могилі ви положите пучок чебрецю – знайте: я воскрес.

І знайте: <...> я відчуваю себе Господом Богом. Товаришко Маро, <...> і знайте: я ваш друг” (Хвильовий, 1990: 314). Слід зазначити, що у Винниченковому творі панна Мара буквально означає “живе море”, саме так можна розшифрувати повне ім’я героїні Марина Віталіївна. Це значення, що формується поза текстом Хвильового, утворює свого роду опозицію із внутрішньотекстовою “морською мертвотою”.

Окремої уваги потребує скорочена форма імені Марина та її значення у тексті Хвильового. У ньому панна Мара перетворюється на містичний символ і набуває множини значень, одне з яких лежить на поверхні (алюзія на однойменну п’єсу Винниченка), друге розкривається через семантику слова. В українській мові іменник “мара” означає примару, злу чаклунку, а також мрію (Словник української мови, 1973: 625). І саме останнє значення (Мара – мрія) підкреслене мрійливим образом героїні. Отже, з урахуванням того значення, якого панна Мара

набуває у Винниченка, в “Арабесках” вона стає буквально мрією про живе море, на противагу “морській мертвоті”, морю, яке “глухо билось”. Саме тому з нею пов’язаний жест воскресіння. Таким чином, у Хвильового “панна Мара” й “морська мертвота” утворюють таку саму символічну дихотомію, що й “виноградна даль” – “дальні виноградники”.

Як бачимо, море у текстах Хвильового не тільки виконує функцію містичного символу, але й формує контекстуальний простір, у якому відбувається зміна значень інших символів. У містичному дискурсі Хвильового відбувається зміщення їх традиційних значень, прочитання яких уможливорюється саме через дискурсивний аналіз морського контексту.

### Література

1. Аверинцев С. Софія-Логос. Словник / Сергій Аверинцев // 3-є видання – К.: Дух і літера, 2007. – 650 с.
2. Андерхилл Э. Мистицизм: Опыт исследования духовного сознания человека / Эвелин Андерхилл // Пер. с англ. под. ред. И. Старых. – Москва: ООО Книжное издательство “София”, 2016. – 464 с.
3. Землянська А. Топоси сакрального в художній прозі Миколи Хвильового: монографія / Аліна Землянська. – Мелітополь: Видавничий будинок Мелітопольської міської друкарні, 2013. – 231 с.
4. Етимологічний словник української мови: В 7 т. / Ред. кол.: О. С. Мельничук (гол. ред.) та ін. / АН УРСР. Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні. – К.: Наукова думка, 1983. – Т. 3: Кора–М / Укл.: Р. В. Болдирев та ін. – 1989. – 552 с.
5. Плющ Л. Його таємниця, або “Прекрасна ложа” Хвильового / Леонід Плющ. – К.: Факт, 2006. – 872 с.
6. Словник української мови: в 11 томах / за ред. І. К. Білодіда. АН УРСР. Інститут мовознавства. – К.: Наукова думка, 1973. – Том 4: І-М / ред. тому: А. А. Бурячок, П. П. Доценко. – 1973. – 840 с.
7. Слісаренко О. Камінний виноград: оповідання / Олекса Слісаренко. – Харків: Книгоспілка, 1927. – 190 с.
8. Хвильовий М. Твори: У 2-х т. / Микола Хвильовий // Упоряд. М. Жулинського та П. Майдаченка; передм. М. Жулинського. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 1. – 650 с.
9. Хоменко Г. Микола Хвильовий: вибух мовчання в Театрі Смерті / Галина Хоменко // Slavica Wratislaviensia CLXVIII. Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich. 13. THANATOS 2. – Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2019. – S. 109–122.
10. Pêcheux M. Automatic discourse analysis / Michel Pêcheux // Edited by T. Hak and N. Helsloot; Translated by David Macey. – Amsterdam – Atlanta, GA, 1995. – 264 p.
11. Spurgeon C. F. E. Mysticism in English literature. / Caroline F. E. Spurgeon. – Cambridge: at the University Press, 1913. – 178 p.
12. The Discourse Studies Reader: Main currents in theory and analysis // Edited by J. Angermuller, D. Maingueneau, R. Wodak]. – Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2014. – 430 p.

### References

1. Averyntsev, S. (2007) *Sofia-Lohos. Slovnyk* [Sofia-Logos. Dictionary]. Kyiv : Dukh i litera [in Ukrainian].
2. Anderkhill, E. (2016) *Mistitsizm: Opyt issledovaniya dukhovnogo soznaniya cheloveka* [Mysticism: A Study in the Nature and Development of Man's Spiritual Consciousness]. Moskva: ООО Knizhnoye izdatelstvo “Sofiya” [in Russian].
3. Zemlianska, A. (2013) *Toposy sakralnoho v khudozhnii prozi Mykoly Khvylyovoho: monohrafiia* [The Toposes of Sacred in Mykola Khvylyovy's Art Prose]. Melitopol: Vydavnychi budynok Melitopolskoi miskoi drukarni [in Ukrainian].
4. *Etymolohichnyi slovnyk ukrainskoi movy: V 7 t.* (1989) [Etymological



Dictionary of Ukrainian Language in 7 vol.]. Melnychuk, O. S. (main ed.). T. 3: Koram. Kyiv : Naukova dumka [in Ukrainian].

5. Pliushch, L. (2006) *Yoho taiemnytsia, abo "Prekrasna lozha" Khvyloвого / Leonid Pliushch*. Кншм : Fakt [in Ukrainian].

6. *Slovnnyk ukrainskoi movy: v 11 tomakh* (1973) [Dictionary of Ukrainian Language in 11 vol.]. Bilodid, I. K. (ed.). Tom 4: I-M. Buriachok, A. A.; Dotsenko, P. P. (ed. of vol.) Kyiv : Naukova dumka [in Ukrainian].

7. Slisarenko, O. (1927) *Kaminnyi vynohrad: opovidannia*. Kharkiv: Knyhospilka [in Ukrainian].

8. Khvylovyi, M. (1990) *Tvory: U 2-kh t.* Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].

9. Khomenko, H. (2019) Mykola Khvylovyi: vybukh movchannia v Teatri Smerti [in] *Slavica Wratislaviensia CLXVIII. Wielkie tematy kultury w literaturach slowińskich*. 13. *THANATOS 2*. (pp. 109–122) Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego [in Ukrainian].

10. Pêcheux, M. (1995) *Automatic discourse analysis*. Hak, T. and Helsloot, N (ed.); Translated by David Macey. Amsterdam – Atlanta, GA [in English].

11. Spurgeon, C. F. E. (1913) *Mysticism in English literature*. Cambridge: at the University Press [in English].

12. Angermüller, J., Maingueneau, D., Wodak, R. (ed.) (2014) *The Discourse Studies Reader: Main currents in theory and analysis*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company [in English].

#### АНОТАЦІЯ

*Стихія моря, будучи таємничою та загадковою, віддавна є об'єктом художніх рефлексій, а відтак і наукових досліджень. Прозові твори Миколи Хвильового не виняткові в цьому плані. Традиційно море в літературознавстві аналізується як образ чи концепт. Однак ця студія пропонує трактування моря як контексту містичного дискурсу.*

*Містичне у прозі Хвильового уже ставало об'єктом літературознавчих робіт. Проте подібні дослідження розкривають лише окремі аспекти цього явища та не беруть до уваги дискурсну природу творів.*

*Методологічну основу статті становить французька школа аналізу дискурсу та, зокрема, роботи її засновника Мішеля Пешьо. Згідно з її головними настановами контекст визначається як упорядкована послідовність, що в ній одні елементи визначають природу й положення інших.*

*Об'єктом цієї студії обрано тексти, опубліковані в першому томі збірки Миколи Хвильового "Твори", що в них імпліцитно чи експліцитно наявний містичний символ моря, який здатен визначати природу й значення інших містичних символів. Особливу увагу приділено новелі "Арабески", де морський контекст виражений найбільш рельєфно. При цьому окремо зазначено, що авторка статті тлумачить містику як "живе єднання з Одним" (Е. Андергілл).*

*Так, у ході дослідження виявлено, що Хвильовий конструює містичний шлях, елементами якого є: руїни як вихідний пункт, що пов'язується із відчуттям приреченості, безвиході, від якої може порятувати лише щира віра у єднання з Одним; море як власне шлях, межа, яку необхідно подолати і яка постає у тексті корелятом смерті-початку; виноградна даль – кінцева мета містичного шляху, втілення Одного у символах місця.*

*Також аналізові підданий індердискурсний маркер, виражений в образі панни Мари, яка не тільки є алюзією на однойменну п'єсу Володимира Винниченка, але й усередині тексту Хвильового набуває ознак містичного символу, що корелює з морським контекстом.*

**Ключові слова:** містичний дискурс, море, морський контекст, містика, аналіз дискурсу, символ.

УДК 811.161.1

DOI 10.31494/2412-933X-2019-1-9-122-130

## ARTISTIC MEANS IN CREATING THE IMAGE OF AN ADDICT IN MODERN FOREIGN PROSE

### ХУДОЖНІ ЗАСОБИ У СТВОРЕННІ ОБРАЗУ НАРКОМАНА В СУЧАСНІЙ ЗАРУБІЖНІЙ ПРОЗІ

**SVITLANA SOTOVA,**

Assistant Chair

<https://orcid.org/0000-0002-5835/6902>

[Lana.sotova2015@gmail.com](mailto:Lana.sotova2015@gmail.com)

Lugansk National Agrarian  
University

✉ Kharkiv region, Dokuchayivske  
village, 62483

**СВІТЛАНА СОТОВА,**

асистент кафедри

Луганський національний  
аграрний університет

✉ Харківська обл., селище  
Докучаївське, 62483

Original manuscript received: August 13, 2019  
Revised manuscript accepted: September 14, 2019

#### ABSTRACT

The article reveals the artistic means of creating an image of a drug addict in contemporary foreign prose. The activation of the attention of writers to such an interesting and untypical literary hero was first mentioned in the prose of foreign classics of the 20<sup>th</sup> century – in the works of M. Bulgakov «Morphine», novels by M. Ageev «Novel with Cocaine» and Ch. Aitmatov «The scaffold». The image of a drug addicts is multi-component in the current contemporary foreign prose; it combines the comprehensive representation of the hero: his psycho-behavioral and moral-ethical characteristics, social status, financial well-being and reflects the attitude of the author himself towards the problem of drug addiction. In the novels «Generation П» of V. Pelevin and «Plans» of S. Filipenko the authors focus on the background of the main characters, some events and information about their lives. In creating the image of a drug-addict, V. Pelevin notes the political and social changes, that took place during the post-Soviet times, which somehow affected the future of hero's destiny. At this time Vavilen looking of his professional path. Other characters in the work – advertising, showmen's and representatives of the criminal word, which are matched with the image of Vavilen and complement it of the image in the system of novel – play a common job and recreation, as well as aggregate bad habits such as drug use, plays an important role in revealing the image of a drug addict. The environs of the protagonist of the novel «Plans» – the scriptwriter Sasha Filipenko are similar to the social life of Vavilen. His colleagues are representatives of the show business, for whom drug abuse is not something vicious. Sasha Filipenko author, like Victor Pelevin focuses on the background of the protagonist, pushing the reader to believe that the environment of a person has a significant impact on the behavior, preferences or bad habits of the person himself. In the novel «Plague» the image of the drug addict Yurka was created by Melikhov with the help of internal monologues and dialogues of the characters. In the center of attention is the family, which in society is considered socially safe, but despite the financial well-being, the intelligent parents has the son, which becomes an addicted person. Instead, a family of drug addicts is opposed to a socially prosperous family from the novel by I. Gerasimov, which belongs to another, a

low stratum of society and has financial difficulties. The world of show business, which includes the characters of the novels of Ben Elton and Frederick Begbeder, we identified as a temptation, a negative factor affecting human behavior, due to the reluctance to give up drugs, because they are used all around. Heroes of novels an their social environment belong to the «world of chosen», narcotic drugs are not a ban for them, and even the attribute of «circular life», something everyday and even romantic. The prospect foresees a further multidisciplinary study of representations of the image of a drug addict in contemporary Ukrainian prose.

**Key words:** modern prose, drug addiction, drug addict image, artistic means, slang language, aspect of drug addiction.

Тема наркозалежності та образ наркомана починають формуватися та стають об'єктом художнього-образного осмислення в класичній російській прозі 20 сторіччя – у творі М. Булгакова «Морфій», романах М. Агеева «Роман з кокаїном» і Ч. Айтматова «Плаха». Увага письменників до подібного нетипового образу героя є усвідомленням ними проблеми як загальнолюдської глобальної загрози та відображенням їхньої громадянської позиції в контексті проблеми наркоманії, яка існувала в суспільстві тих часів.

Розмірковуючи про художній образ наркомана, створеного письменниками, підкреслимо, що, на нашу думку, він поєднує в собі всебічне уявлення про людину: її психо-поведінкові та морально-етичні характеристики, соціальний статус, фінансовий добробут і, безумовно, ставлення самого автора до проблеми наркозалежності (Сотова, 2018: 83). У контексті подібного визначення художнього образу наведемо точку зору вченого-філолога А.С. Герасимової, яка під художнім образом розуміє «переживання і роздуми автора, його ставлення до зображуваних предметів і явищ, їх оцінка і особливе бачення» (Герасимова, 2017).

Повертаючись до питання щодо типології образу наркомана, виділимо статтю вченої-філолога Сотової С.М. «До проблеми типології образу наркомана в сучасній художній прозі» (Сотова, 2018), в якій дослідницею запропоновано кілька авторських версій (типів) образів наркомана, об'єднаних у групи згідно зі схожими соціальними, морально-етичними і психо-поведінковими ознаками та особливостями характеру: «наркоман, що кається», «наркоман вихованець», «наркоман гламурний».

Привертає увагу в аспекті проблематики нашого дослідження лінгвістична робота Меркулової А.С. «Наркозалежний як тип мовної особливості» (Меркулова, 2006), в якій автор вивчає особливості мовленнєво-міркувальної діяльності наркозалежного. Об'єктом дослідження Федотової Л. В. є образ підлітка-тінейджера в сучасній зарубіжній та вітчизняній літературі. Так, в дисертації «Образ тінейджера в англійській, та вітчизняній літературі» авторка зазначає, що в романі Ч. Айтматова «Плаха» одна з гострих соціальних – проблема наркоманії. На думку вченої наркоманія – велике соціальне зло та драма, що була замовчувана до самого недавнього часу. Письменник заговорив про анашу та анашистів відверто, випередивши

журнально-газетну публіцистику, що свідчить про високий рівень його громадської відповідальності (Федотова, 2003). Однак, в зазначених роботах художні засоби втілення образу наркомана у сучасній прозі не були об'єктом прицільного аналізу, чим і обумовлена новизна обраного нами ракурсу дослідження в літературознавчому ключі.

У цій статті будуть досліджені художні засоби створення «образу наркомана» у прозі сучасних зарубіжних письменників. У поле нашої уваги потрапляють твори, в яких висвітлюється проблема наркозалежності: російських авторів В. Пелевіна «Generation П'» (1999), С. Філіпенко «Замыслы» (2015), О. Меліхова «Чума» (2003), І. Герасимова «Ушастый» (2010), британо-австралійця Бена Елтона «Светская дурь» (2002), француза Фредеріка Бегбедера «99 Франков» (2000).

**Методи та методика дослідження.** В основі студії – зіставний підхід, згідно з яким досліджується наркозалежність як літературний феномен в сучасній прозі з метою виявлення тематичних, художньо-образних відмінностей й подібностей, групування літературного матеріалу. Образ героїв-наркоманів та їхня поведінка у творах В. Пелевіна, С. Філіпенко, Бена Елтона, Ф. Фегбедера зумовлена їхнім оточенням. Зовнішній соціальний світ реклами та шоу-бізнесу, й навіть політичні кола – це середовище, для якого вживання наркотиків не заборона, а, навпаки, атрибут навколосоряного життя. Натомість у творах О. Меліхова та І. Герасимова акцентовано увагу на внутрішніх монологах та діалогах героїв як основному з художніх засобів розкриття образу наркомана. Спільним в усіх аналізованих текстах є те, що автори беруть до уваги приналежність героїв до різних соціальних прошарків суспільства та їхнє фінансове становище. На теоретичному рівні проведений лінгвістичний аналіз текстів. Зафіксовано слова-жаргонізми, що характерні для соціального середовища наркоманів та кримінального світу. У дослідженні використано концепцію типу особистості Г. Айзенка, коли тип описується у вигляді сукупності безлічі різних рис та узагальнених поведінкових характеристик, тобто складають ієрархічну систему організації поведінки.

У постмодерністському романі В. Пелевіна образ наркомана представлений Вавіленом Татарським, який працює копірайтером у сфері рекламного бізнесу. Автор розповідає про так звані «пострадянські часи»: «В те далекие дни детям положено было стремиться к сияющему шлему пожарного или белому халату врача. Даже мирное слово «дизайнер» казалось сомнительным неологизмом». Пелевін фокусує увагу читача на передісторії головного героя, деяких подій та відомостях про його життя, зауважує на соціальних та політичних умовах, що відбувалися в період «пострадянських часів». Татарський вступив на навчання до технічного інституту не тому, що мав технічні навички, а для того, щоб уникнути служби в армії. Але, відкривши несподівано в собі здібності до написання віршів, Вавілена починає навчання в Літературному інституті. *«Потом незаметно произошло одно существенное для его будущего событие. СССР, который начал обновлять и улучшать, примерно тогда же, когда Татарский решил сменить профессию, улучшился настолько, что перестал существовать»* (Пелевін, 2000, 7) – і Татарський розуміє, що

не пристосований до «нового життя». Таким чином, розповідаючи про передісторію життя героя, письменник знайомить читача з обставинами, які, спряли тому, що Вавілен обирає саме такий життєвий та творчий шлях, сповнений зловживанням наркотиками.

Важливу роль у створенні образу наркомана відіграють інші персонажі твору – рекламними, шоу-мени та представники кримінального світу, які доповнюють образ героя в системі образів твору – спільна робота та відпочинок, а також спільні шкідливі звички, як вживання наркотиків: *«Морковин взяв со стола две соломинки, протянул Татарському и прилег на ковер. Морковин вставил трубочку в ноздрю, зажал другую пальцем...»* (Пелевін, 2000: 284).

Слід згадати, що образ наркомана в романі «Замыслы» письменника С. Филипенко створений аналогічним художнім прийомом – зображення передісторії героя та світу шоубізнеса, особливого соціального середовища, «світу обраних», в якому Саша працював сценаристом юмористичних шоу. Письменник розповідає про складне дитинство героя, адже батькове зловживання алкоголем призвело до заподіяння тілесних ушкоджень його матері: *«Тебе страшно. Ты знаешь, что родители пьяны. Тебе десять лет. У тебя большой опыт. Ты знаешь, чем заканчиваются гости. Страх заполняет твою грудную клетку, плечи и живот. Ты знаешь, что предстоящее бедствие не предполагаемо, но реально. Пощечина. Сильная. Открытой ладонью. Отец наотмашь бьет мать»* (Філіпенко, 2015: 24). У юнацькому віці на героя також чекали життєві негаразди – романтичний зв'язок зі шкільною вчителькою, через який виник конфлікт з її молодим чоловіком, через що майбутній сценарист тікає в Москву й починає нове життя в іншому місті.

Відмітимо соціальне оточення головного героя, його колег, для яких зловживання наркотичними речовинами було звичним явищем: *«Нас человек пятнадцать. Отдел спецпроектов. Лучшие сценаристы страны. Наш рабочий день начинается в одиннадцать утра. Каждое утро, заварив кофе, мы разваливаемся на глубоких диванах, закулив (кто-то просто сигареты), начинаем работу»* – один з монологів героя (Філіпенко, 2015: 87).

На прикладі життя соціально-неблагополучної родини, в якій батьки хлопчика є наркозалежними, розкривається образ наркомана Ушастого в романі І. Герасимова «Ушастый». Автор розповідає про несприятливу психологічну та побутову обстановку малого хлопця, який зростає в родині наркоманів, а в юному віці також наслідую шкідливу звичку батьків, свідомо обираючи шлях наркозалежної людини. *«Ты видел, во что они превратили кухню? Целая нарколаборатория, где стоят всевозможные колбочки, банки, весы. Там тоже плохо пахнет как в больнице»* (Герасимов) – читаємо в романі. Змальовуючи картини вживання наркотичних речовин батьками, за допомогою внутрішньої мови дитини автор демонструє, що в силу своїх вікових особливостей хлопець не розуміє, що відбувається, і навіть приймає пасивну участь у цьому нищівному процесі: *мама по-прежнему сидит на полу, перед ней*

ложка, в которой она водит спичкой, размешивает порошок с водой. Мне нравится помогать маме, нравится держать зажигалку, пока она водит над ней ложкой, в которой бурлит счастье. В такие моменты мне кажется, что я делаю что-то взрослое, будто мне не пять лет, а столько же, сколько маме с папой» (Герасимов). Внутрішній монолог дитини – один з художніх засобів створення образу наркомана, роль якого, на нашу думку, полягає у відтворенні автором внутрішнього стану дитини, формування якого у подібному середовищі, як виявилось мало згубні наслідки для Ушастого, оскільки за сюжетом роману в майбутньому хлопець стає наркозалежним.

У романі «Чума» образ наркомана Юрка створений Олександром Меліховим за допомогою внутрішніх монологів та діалогів персонажів твору. Варто відзначити, що цей художній засіб розкриває внутрішній світ не самого наркозалежного юнака, а здебільшого, його батька. У центрі уваги роману не сам наркотичнозалежний юнак, а страждання його родини. На відміну від сім'ї Ушастого, яка мала фінансові труднощі, родина наркомана Юрка належить до іншого соціального класу, є інтелігентною та фінансово-забезпеченою. Дитинство Юрка було безтурботним, він був улюбленим сином, батьки навіть не зважали на будь-які його витівки і все йому пробачали. Проте у шкільні роки хлопець був конфліктною дитиною, батькам часто доводилося чути скарги від директорки на незадовільну поведінку сина. Батько часто нарікав, що сина «тянет к каким-то уродам — тот отсидел за хулиганство, невольник чести с рубцом поперек губы, на зоне агитал шурпы, чтобы не работают, теперь играет железяками даже в чужой передней — в собственном доме жуть берет, когда пробираешься мимо; другой — шут гороховый, издевательски-преувеличенно рассыпается мелким горохом; третий — самый большой знаток рока, владелец самой полной коллекции «пластов», — тут и Юрка признает, что отмороженный: большой, угловато-мокластый, все время полуотворачивается, кося диким конским глазом». Маленькие детки — маленькие бедки, сила противодействия равна силе действия: когда-то Юрке драли уши — потом стали забирать в милицию, когда-то в драках он получал ссадины и «финики» — потом пошли переломы носа и сотрясения мозга» (Меліхов, 2003: 174) – розмірковував батько. Описуючи фізичні симптоми, які є наслідком вживання наркотиків, автор на нашу думку, показує небажання батьків усвідомити такого роду проблему та неготовність визнати, що син знову почав зловживати наркотиками: «У него слезились глаза, тек нос — последствия летнего израильского гриппа, с натянутой улыбкой (иных улыбок словно не бывало) пояснил Юрка. Серое лицо — а Витя-то думал, это говорится преувеличения ради. В метро же Витя заметил, что у Юрки появилась неприятная привычка мелко-мелко трясти коленями, а в выморочной квартире дяди-алкоголика тряс этот, заметно укрупнившись, перешел на ступни — Юрка как бы непрерывно ими аплодировал. «Что с тобой?» — наконец забеспокоилась Аня. «Колбасит немного», — был дан четкий разъясняющий ответ» [Меліхов, 2003: 185)

Показуючи соціальне середовище, а саме світ шоу-бізнесу, й навіть політичну еліту, Бен Елтон у романі «Светская дурь» влучно демонструє, що наркотики є так би мовити атрибутом «навколозоряного життя». Герої твору належать до людей різних фінансових статків та прошарків суспільства. Представникам так званого «світу обраних», рок-зірці Томі Хенсену, донці лорда Емілі та «золотій молоді» протиставлена 17-річна дівчина Дженні, наркоманка, яка змушена «продавати своє тіло», що дістати грошей на «дозу» наркотику: *«Она снова позволила себе стать чужой собственностью. У нее не было выбора. Голодная, одинокая и страдающая от ломки в начальной стадии, она пошла за первой же группой мужчин, которые предложили ей работу»* (Елтон, 2008: 201). Монологи Томі Хенсена не позбавлені самокритики, він каже про себе так: *«Я – самый крутой парень. Я зажигаю с девочками, о которых все остальные парни могут только мечтать»; «Вот до чего доводит порошок, выпускает из тебя ублюдка, позволяет думать, что пинком отправляет девочку из машины, потому что тебе не нравится ее произношение, – это забавно... Как бы мне хотелось запечатлеть момент в своей жизни, когда я превратился в полного и абсолютного ублюдка»* (Елтон, 2008: 174). Головний герой, Пітер Педжет, член парламенту виступає в ролі борця за повну легалізацію наркотиків і вважає себе *«молодим, абсолютно честным, очень высокого полета, герой, образ, с которым будет ассоциироваться дело»* (Елтон, 2008: 21). Вважаємо, що необхідне відмітити роман «Светская дурь», як єдиний в досліджуваній нами прозі, в якому тема наркоманів розкривають проблему в політичному аспекті. Так, парламентарій Пітер Педжет має серйозний намір легалізувати рекреаційне вживання наркотиків на законодавчому рівні шляхом впровадження відповідного закону у парламенті. Висвітлюючи соціальне середовище героя книги Фредеріка Бегбедера «99 франков», креатора Октава Паранго, автор зосереджується на зображенні світу рекламного бізнесу, частиною якого є герой та його оточення. Любовні стосунки з жінками, зловживання наркотиками, відвідування робочих заходів, «тусовки» з колегами, здається головний герой наділений всіма атрибутами «навколозіркового життя»: *«Так почему же счастья нет? Почему ты без конца набиваешь себе нос белой отравой? Как можно быть несчастным при банковском счете в два миллиона евро? Если уж ты стоишь над краем пропасти, то кто же там, на дне?»* (Бегбедер, 2009: 121) – не викликає сумнівів той факт, що Октав нещасна людина, і він це усвідомлює в глибині душі, це засвідчує один з його монологів.

**Висновки.** Узагальнюючи вищевикладене, можна зробити висновок про те, що художні засоби та прийоми є інструментом, за допомогою якого прозаїки створюють унікальний літературний образ наркомана, що синтезує не лише відношення самого автора до проблеми наркозалежності, а й всебічне уявлення про героя. Відзначимо, що в сучасній прозі увага авторів сконцентрована на зображенні соціального

середовища, близького оточення, взаємодії наркозалежного героя з іншими персонажами твору. Так, порівнюючи благополучну родину із твору О. Меліхова з так би мовити соціально-неблагополучною сім'єю з роману І. Герасимова, зауважимо що в коло зору читача потрапляють надмірна батьківська опіка, як у випадку з героєм-наркоманом О. Меліхова, та байдужість й ігнорування проблем дитини, як у випадку з Ушастим І. Герасимова. У центрі уваги прози В. Пелевіна, С. Філіпенко, Бена Елтона, Фредеріка Бегбедера – наркозалежна людина, яка належить до різного соціального середовища – політичних кіл, світу шоу бізнесу та реклами, , для якої вживання наркотиків не аморальність чи заборона, а навпаки, один з атрибутів «наркозоряного життя», зіркова ознака світу обраних. Дослідження показало, що в романі «Светская дурь» Б. Елтона, проблема наркозалежності вперше піднімається до рівня її політичного аспекту. Відмітимо гендерний аспект як одну площин художнього осмислення проблеми наркотичної залежності у деяких сучасних творах. Так, наркозалежна жінка стає об'єктом уваги в творах Б. Елтона та І. Карпі.

Художні засоби створення образу наркомана в романах І. Герасимова та О. Меліхова розкривають тему наркозалежності в її соціально-педагогічному аспекті. З позиції інтерпретації твору в читача є можливість поміркувати над питанням – чи завжди соціальний та фінансовий добробут родини є гарантією здорового та щасливого майбутнього дитини, або ж навпаки, чи стане дитина з неблагополучної родини повноцінним громадянином суспільства, чи навпаки, успадкує хворобу батьків.

Вважаємо за необхідне відмітити слова-жаргонізми в досліджуваній прозі, введення авторами яких в оповідну тканину творів обумовлене специфікою прози, в якій висвітлюється проблема наркотичної залежності. Так, лексеми *соскочить, порошок, занюхать, кокс, дурь, зарядить приличным дозняком, впарить товар, кокс разбодяжить, сидеть на кокаине, затануться, врубятся, герыч* відображають семантичну вибірковість жаргону наркоманів та криміналітету, тобто визначають певні речі, поняття, фізичні дії, й навіть психологічні стани, що характерні для осіб, які належать до певного відособленого середовища.

Перспективним передбачається подальше різностороннє дослідження репрезентацій образу наркомана у творах сучасних вітчизняних письменників, Сергія Жадана, Юрія Іздрика та інших з метою аналізу художніх засобів втілення образу наркомана.

### Література

1.Бегбедер Фредерик. 99 франков [пер. с фр. Ирина Волевич] / Ф. Бегбедер. К.: Иностранка, 2009. – 400с.

2.Герасимова А.С. Художественный образ в пространстве поэтического текста и средства его создания / А.С. Герасимова // Актуальные вопросы филологической науки XXI века: сборник статей по материалам III Всероссийской научной конференции молодых ученых с международным участием (8 февраля 2013 г.). Ч. 2. — Екатеринбург: УрФУ, 2017. — С. 308-314.

3.Герасимов И. Ушастый [Электронный ресурс] / И. Герасимов. – URL: <http://readly.ru/book/86941/>



4. Мелихов А. Чума: роман / А. Мелихов. – М.: Вагриус, 2003. – 302 с.
5. Меркулова А.С. Наркозависимый как тип языковой личности: дис. канд. филол. наук по спец.: 10.02.01 / Анастасия Станиславовна Меркулова. – Тамбов, 2006. 208 с.
6. Пелевин В. Generation «П» / Виктор Пелевин. – М.: Вагриус, 2000. – 336 с.
7. Сотова С. Н. К проблеме типологии образа наркомана / С. Н. Сотова // Литература в контексті культури. Збірник наукових праць Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара. – Дніпро: Видавничий дім Бурого. – 2018. – Вип.30. – с. 78-83
8. Столяренко О.Б. Психологія особистості. Навч. пос. / О.Б. Столяренко // К.: Центр учбової літератури, 2012. — 280 с.
9. Федотова Л.В. Образ тинейджера в английской, американской и отечественной литературе. Дис.канд.фил.наук Майкоп – 2003, с.171
10. Филипенко С. Замыслы / С. Филипенко. – М.: Время, 2015. – 160 с.
11. Элтон Б. Светская Дурь [пер. Алла Балджа] / Б. Элтон. – К.: Иностранка, 2008. – 480 с. Надійшла до редколегії 10 серпня 2018 р.

### References

1. Begbeder, F. (2009). 99 Frankiv [99 Frankov]. Kyiv: Inostranka [in Ukrainian]
2. Gerasimova A.S. (2017). Khudozhestvennyy obraz v prostranstve poeticheskogo teksta I sredstva ego sozdaniya [Artistic image in the space of poetic text and means of its creation]. *Aktualniye voprosy filologicheskoy nauki XXI veka. Zbornik statey po materialam III Vserossiyskoy nauchnoy konferencii molodich uchenich – Topical issues of philological science of the XXI century: a collection of articles based on the materials of the III All-Russian Scientific Conference of Young Scientists. Part 2*, 308-314 [in Russian]
3. Gerasimov I. (2010). Ushastyi [Eared]. *Ready.ru Knizgnyy servis – Ready.ru Book service*, Retrieved from <http://ready.ru/book/86941/>
4. Goncharova, T. (2017). *Zhanrovi transformatsiyi dyskursu futbolnykh fanativ: psixolingvistychniy pidxid* [Genre Transformations of the Football Fans Discourse: Psycholinguistic Mechanisms], *Psixolingvistyka – Psycholinguistics*, 22(2), 12–27 [in Ukrainian].
5. Kompantseva, L. (2018). *Linhvistychna ekspertyza sotsialnykh merezh* [Linguistic Expertise of Social Networks]. Kyiv: Agromedia [in Ukrainian].
6. Melikhov A. (2003). Chuma [Plague]. *Moskov: Vagrius* [in Russian]
7. Merkulova, A.S. (2006). *Narkozavisimiy kak tip yazikovoy lichnosti* [Drug-addicted as a type of language personality]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Tambov: TambGU [in Russian]
8. Pelevin V. (2000). *Generation «П»* [Generation «P»]. *Moskov: Vagrius* [in Russian]
9. Plotnikova, S. (2011) *Texnologizatsiya diskursa v sovremennom obshchestve: kollektivnaya monografiya* [Discursive Technologies and Discursive Weapons as Realities of the Modern Information Age], (pp.6–39). In S. Plotnikova, (Ed.). *Irkutsk: Irkutskij gosudarstvennyy lingvisticheskij universitet* [in Russian]
10. Sotova, S. N. (2018). K probleme tipologii obraza narkomana [To the problem of the typology of the image of an addict]. *Literatura v konteksty kultury. Zbirnik naukovih prac Dniprovskogo nacionalnogo universitetu imeny Olesya Gonchara – Literature in the context of culture. Zbirnik naukovih prats of the Dniprovskogo national university imeni Oles Gonchar*, 30, 78-83 [in Ukrainian]
11. Stolyarenko O. (2012). *Psikhologiya osobistosti* [Psychology of Personality]. Kyiv: Centr uchbovoyi literatury [in Ukrainian]
12. Fedotova L.V. (2003). *Obraz tineydgera v angliyskoy, amerikanskoy I otechestvennoy literature* [The image of a teenager in the English, American and domestic literature]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Maykop: AdigGU [in Russian]

13. Filipenko S. (2015). *Zamisli [Intentions]*. Moscow: Vremya [in Russian]
14. Elton B. (2018). *Svetskaya dur [Secular folly]*. Kyiv: Inostranka [in Ukrainian].

### АНОТАЦІЯ

У статті розкриваються художні засоби створення образу наркомана в сучасній зарубіжній прозі. Активізація уваги письменників до настільки цікавого та нетипового літературного героя вперше позначена в прозі зарубіжних класиків 20 століття – у творах М. Булгакова «Морфій», романах М. Агєєва «Роман з кокаїном» і Ч. Айтматова «Плаха». У досліджуваній сучасній зарубіжній прозі образ наркомана багатоскладовий, він поєднує в собі всебічне зображення героя: його психо-поведінкових та морально-етичних характеристик, соціального статусу, фінансового добробуту і, безумовно, є відбитком ставлення самого автора до проблеми наркозалежності. У романах «Generation П™» В. Пелевіна та «Замыслы» С. Філіпенко автори фокусують увагу на передісторії головних героїв, деяких подіях та відомостях з їхнього життя. Створюючи образ наркомана, В. Пелевін відзначає політичні та соціальні зміни, що відбувалися в період «пострадянських часів», які певним чином позначилися на майбутній долі Вавілена. У цей час відбувається пошук героєм свого «професійного шляху». Важливу роль в розкритті образу наркомана відіграють інші персонажі твору – рекламними, шоу-мени та представники кримінального світу, які зіставляються з образом Татарського та доповнюють його в системі образів твору – спільна робота та відпочинок, а також сукупні шкідливі звички, такі як вживання наркотиків. Подібним до соціального світу Вавілена є оточення головного героя роману «Замыслы» – сценариста Саші Філіпенко. Його колеги – це представники шоу-бізнесу, для яких зловживання наркотичними речовинами не є чимось порочним. За сюжетом роману дитинство головного героя було складним, він був ніким свідком фізичних образ, які доводилося терпіти його матері від батька. Саша Філіпенко автор, як і Віктор Пелевін акцентує увагу на передісторії головного героя, нашоухуючи читача на думку, що оточення людини має неабиякий вплив на поведінку, вподобання або шкідливі звички самої особи. У романі «Чума» образ наркомана Юрка створений Олександром Мєліховим за допомогою внутрішніх монологів та діалогів персонажів. У центрі уваги лихо родини, яку в суспільстві прийнято вважати соціально-благополучною, але, не зважаючи на фінансовий добробут, в інтелігентних батьків син стає наркозалежною людиною. Натомість соціально благополучній родині протиставлена сім'я наркоманів із роману І. Герасимова, яка належить до іншого, низького прошарку суспільства та має фінансові труднощі. Світ шоу-бізнесу, до якого належать персонажі романів Бена Елтона та Фредеріка Бєгбедера можна ідентифікувати як спокійний, негативний фактор впливу на поведінку людини, зумовлений небажанням відмовитися від наркотиків, бо їх вживають всі навколо. Герої творів та їхнє соціальне оточення – це «світ обраних», для яких наркотичні засоби не заборона, й, навіть атрибут «нарколозоряного життя», щось буденне та навіть романтичне. Перспективним передбачається подальше різностороннє дослідження репрезентацій образу наркомана у сучасній вітчизняній прозі.

**Ключові слова:** сучасна проза, наркозалежність, образ наркомана, художні засоби, жаргонна лексика, аспект наркоманії.

УДК 821.161.2-31Єрм7Лов.09:7.047(0:82):111.11  
DOI 10.31494/2412-933X-2019-1-9-131-138

## THE DISPLAY OF THE EXISTENTIAL STATES IN THE WATER ELEMENT'S IMAGES IN V. YERMOLENKO'S NOVEL "AN OCEAN HUNTER. THE ODYSSEY'S STORY"

### ПРОЕКЦІЯ ЕКЗИСТЕНЦІЙНИХ СТАНІВ В ОБРАЗАХ ВОДНОЇ СТИХІЇ В РОМАНІ В. ЄРМОЛЕНКА "ЛОВЕЦЬ ОКЕАНУ. ІСТОРІЯ ОДИССЕЯ"

**OLHA FEDKO,**

teacher of Cultural and Ukrainian  
Studies Department

<https://orcid.org/0000-0002-2993-9471>

[fedko\\_olga@ukr.net](mailto:fedko_olga@ukr.net)

Zaporozhzhia State Medical  
University

✉ 26 Maiakovskiyi avenue,  
Zaporizhzhia, Ukraine, 69035

**ОЛЬГА ФЕДЬКО,**

викладач

Запорізький державний медичний  
університет

✉ проспект Маяковського, 26  
м. Запоріжжя, 69035

Original manuscript received: August 17, 2019  
Revised manuscript accepted: September 05, 2019

#### ABSTRACT

*The article deals with the analysis of the marine images' role in the revealing of the heroes' existential states in V. Yermolenko's novel "An ocean hunter. The Odyssey's story". I. Yalom's concept of the ultimate concerns of life (freedom, isolation, meaninglessness, death) is involved. The permanent presence of the marine symbols in the text and their connection with the mythological tradition are noted.*

*Water as an archaic element has life-giving power, but in the novel it carries a threat and has its own will (images of Charybdis, Poseidon, Anthropos) or is represented as a form of posthumous being (Nausicaa wants to turn into a fish, Ariadne to dissolve in the water element). The sea in the novel is a topos of loneliness, both desirable (the path to reflection and self-test) and compelled (feeling unnecessary, abandoned, including Odysseus' inability to reunite with his family). Isolation is a reassessment of one's accomplishments, and it is necessary to make the return journey, atoning for sins and solving unresolved problems. A sea voyage in a novel is a form of artistic presentation of existential search. Facing the natural element Odysseus experiences his own anguish and helplessness, but at the same time, through the image "the great river of a nation" a sense of belonging to a powerful, superhuman force is transmitted. The sense of destabilization and limitedness is metaphorically compared to sailing in the sea – an open space, which is not subject to any man. However, paradoxically, the hero is addicted to this topos of freedom, the human presence fills it with transcendental sense.*

*The images of the water element (ocean, sea, ship, wave, abyss, bottom, river) are used in the novel "An ocean hunter. The Odyssey's story" to denote the depth of human emotions and the disclosure of existential states. They have an*

*ambivalent significance: the quintessence of life / mortal danger, the self-reflection topos / isolation, the place of freedom / an addictive space, the source of destabilization / embodiment of landmarks, etc.*

**Key words:** *existential state, ultimate concerns of life, marine symbols, reflection, topos, myth.*

Художня література віддзеркалює світоглядні доміанти відповідної епохи та культурософські погляди митця. Рецепція відбувається у координатах “автор-читач-текст”, що надає їй особистісного виміру. Особливий інтерес становить переживання екзистенційних станів – самотності, страху, відчаю, туги, смерті (Ж.-П. Сартр, М. Гайдеггер, А. Камю), а також надії, радості, любові (Г. Марсель, К. Ясперс). І. Ялом зауважує, що “ми не залишаємося байдужими до правди вигаданих характерів, позаяк це наша власна правда. Більше того, визначні художні твори розповідають нам про нас самих” (Ялом, 1999: 27). У глибоко психологічних та філософських текстах прочитується загальнолюдське прагнення до саморефлексії, пошуку сенсу життя, розв’язання конфліктів, що забезпечує “резонування із попереднім досвідом читача, який впізнає себе і водночас чує те, що саме в цей момент хоче почути” (Щур, 2017: 50).

Одним із таких зразків мистецтва слова є роман В. Єрмоленка “Ловець океану. Історія Одиссея”, зітканий із ситуацій, “які дають нам відчуті граничний нерв емоцій, людських переживань” (Стащук, 2017). Оригінальною переробкою відомого міфу та високохудожнім ліричним стилем цей твір привернув увагу багатьох критиків (О. Борзик, Г. Василенко, М. Однорог, І. Стащук, О. Щур), однак він потребує глибших літературознавчих студій. Метою цієї розвідки є простеження ролі мариністичних образів у розкритті екзистенційних станів персонажів. Виняткове значення цих елементів топосу у художній літературі підкреслювали такі дослідники, як І. Багинська, Г. Клочек, С. Кочерга, С. Луцій, Р. Мовчан, М. Ткачук, О. Турган та ін. За словами С. Кочерги, “апеляція до морських образів з виразним підтекстом насамперед сконцентровує увагу реципієнта на інтенціях та рефлексіях героїв, посилює екзистенційні узагальнення в художньому тексті” (Кочерга, 2018: 42).

Елементи водної стихії пронизують усі рівні роману “Ловець Океану. Історія Одиссея”: від сюжетного-композиційного (назва, експозиція, наскрізний мотив морської подорожі) до мікрообразного (символічні деталі, тропіка).

Услід за міфологічною традицією, вода зображується як один з чотирьох первнів, наявний у всіх елементах світобудови, включаючи людські істоти. Такою доміантою в романі В. Єрмоленка є образ Океану, наділений глибоким міфопоетичним та філософським значенням. З одного боку, письменник реалізує панівні у стародавньому світі уявлення про його божественну сутність та життєдайну силу: “велика ріка, Океан, батько всіх речей” (Єрмоленко, 2017: 128), “душа космосу, хребет землі, він тримає досконале земне коло...” (Єрмоленко, 2017: 140), “...огортає твердь земну, мов своє дитя. Який був її початком і її межею” (Єрмоленко, 2017: 18). Водночас значення Океану глибоко символічне і персоналізоване для головного героя, що підкреслює назва

тексту. Вся оповідь будується на екзистенційному пошуку персонажа (“ловця Океану”), результатом якого стає усвідомлення особистістю свого призначення, її “шлях до себе”. Тож водні об’єкти виходять за межі географічного фактажу чи тла розвитку подій і виконують провідну психологічну функцію.

Попри наявний підзаголовок “Історія Одиссея” роман багатоплановий і поліфонічний (в окремих розділах функцію гомодієгетичного наратора замість Одиссея виконують Цирцея, Каліпсо, Навсіяка). Як слушно зауважує Т. Гребенюк, “авторська стратегія постійних змін суб’єктних позицій і форм оповіді оптимізує процес емпатичного читання роману” (Гребенюк, 2018: 94).

Яскравими прикладами використання образу моря (океану) як мірила людських емоцій є рядки “Хвилю кохання, океан ніжності” (Єрмоленко, 2017: 208), “І радість, як море, огортала його” (Єрмоленко, 2017: 214), “І я вже не міг відрізнити, ... де море, а де мій сум” (Єрмоленко, 2017: 23) тощо. Пейзажні елементи резонують із внутрішнім світом героїв, водночас водна стихія є метафоричним шляхом до подолання внутрішньої кризи, виходу з екзистенційних станів смутку, страху, болю. Переповідаючи міф про солоні від сліз смертних води моря, наратор вказує на катарсисну силу цієї стихії: “море бере їхній смуток і занурює в себе, розчиняє в собі, бере на себе їхній біль і тихо хитає його, розгойдує, розчиняє” (Єрмоленко, 2017: 77). Пов’язані з водними об’єктами образи використані у романі на позначення трансцендентного (“не вір глибині ріки і моря, вони не для людського розуму, вони не для людських сердець” (Єрмоленко, 2017: 25)), ключових культурософських понять: пам’ять (“Ці історії глибокі, як море, і безмежні, як океан. Ти пливеш ними, як пливли твої батьки і батьки твоїх батьків...” (Єрмоленко, 2017: 5), “...пам’ять затопила мене. Вона кинулася на мене, як море, що кидає свої хвилі на берег під час шторму” (Єрмоленко, 2017: 134)); доля (“...що було б, якби я піднявся на інший корабель” (Єрмоленко, 2017: 16)); нескінченність (“море не має меж” (Єрмоленко, 2017: 5), “Море тримало мене у своїх велетенських руках, я був комахою, яку воно може розчавити одним непомітним рухом” (Єрмоленко, 2017: 199)); вітальність (“Життя текло його венами, долаючи перепони, спускаючись бурхливими водоспадами” (Єрмоленко, 2017: 215), “...весь мій корабель дихав, як одне велике тіло” (Єрмоленко, 2017: 19)).

Детальний аналіз усієї представлені в романі палітри екзистенційних станів – завдання для значно ширшого дослідження, тому зосередимо увагу на домінантах цього тексту. Психолог-психоаналітик І. Ялом переконливо стверджує, що “кожна людина на певному етапі життя занурюється в похмурі роздуми й вступає в деякий контакт з кінцевими даностями життя” (Ялом, 1999: 21) – свободою, ізоляцією, безглуздям, смертю.

Центральним екзистенційним конфліктом є “протистояння між усвідомленням неминучості смерті і бажанням продовжувати жити” (Ялом, 1999: 12). Однак персонажам В. Єрмоленка притаманний

міфологічний світогляд, який зумовлює певний фаталізм у їхньому ставленні до загибелі. Своїм порятунком герой завдячує втручанням богів (Афіни, Еола, Іно, Зевса та ін.), протекція яких була для людини тієї епохи вкрай важливою. Показовою є емоційна реакція персонажа на здогадку, що Посейдон більше не тримає на нього зла – “камінь упав з ... плечей” (Єрмоленко, 2017: 27). Усвідомлення власної залежності від вищої сили – наскрізна лінія твору.

Мариністична символіка своєрідно використовується для розкриття діалектики вітальності та смертальності. З одного боку, якщо вода є квінтесенцією життя, то “смерть – втрата рідини” (Єрмоленко, 2017: 144). За словами Орфея, “ти живий, поки ти рідкий і текучий” (Єрмоленко, 2017: 144). Водна стихія з її мінливістю та плінністю відображає також здатність людини розвиватися та адаптуватися до нових умов. Непорушність є атрибутом вічного посмертного буття. З іншого боку, у романі реалізується також уявлення про море як “небезпечний чужий простір, що належить потойбічним силам” (Кочерга, 2018: 39), як давнього суперника людства: у плаванні “немає ворогів, окрім голоду та моря” (Єрмоленко, 2017: 92). Втіленням загрози у романі є також образи безжалісної до усіх мандрівників Харибди та розлюченого на Одиссея Посейдона.

Водночас у творі водна стихія наділена трансцендентною сутністю. Світосприйняття героя після подолання ним випробування кораблетрошею поглиблюється, загострюється. Перебуваючи у межової стані, він у напівмаренні бачить на тлі океану моюру Антропос і свою нитку долі (розділ “Сирени”). Розмірковуючи про владу моря над людським життям, Одиссей замислюється: “чи справді воно знає про моє існування, щоб хотіти моєї смерті” (Єрмоленко, 2017: 199). Тож у романі цей первень наділений власною волею та бажаннями. Так, Каліпсо віддає йому право вирішити долю Одиссея – врятувати чи потопити мореплавця (розділ “Каліпсо”). “Темне глибоке море, що його бажань я ніколи не розуміла, що його любов і ненависть завжди були для мене таємницею, цього не хотіло” (Єрмоленко, 2017: 58), – розмірковує німфа про уникнення героєм загибелі. Морська стихія постає ще однією силою, особною від персоніфікованого образу Посейдона, що, подібно до бога, має владу над людським життям і смертю.

Варто відзначити своєрідність уявлень про потойбічне існування жіночих персонажів – Навсикаї та Аріадни, які чинять спробу самогубства. Вони обирають різний спосіб покінчити з життям, але обидва пов’язані з водою. Перша дівчина уявляє, що “перетворюється на велику білу рибу” (Єрмоленко, 2017: 47), кидаючись з кручі в море, друга, розрізавши вени, прагне розчинитися у стихії: “Я хотіла текти, як ріка, я хотіла, щоб моя душа вилілася кров’ю в море ... Я хотіла стати морем, я хотіла, щоб море стало мною” (Єрмоленко, 2017: 167). Обидва епізоди драматичні, сповнені трагедійної краси і пафосу.

Тож мариністичні елементи у романі “Ловець океану. Історія Одиссея” постають як втіленням смертельної небезпечки або людської долі, так і способом вічного буття. Через образ океану письменник намагається передати діалектику скінченності/нескінченності, “як людина, яка є смертною, здатна творити безсмертні речі або речі, що є більші, ніж її

життя” (Стащук, 2017). Саме тому концепти “історія” та “пам’ять” метафорично розкриваються у тексті через елементи водної стихії.

Усвідомлення безглуздості своєї екзистенції та власна ізоляція – зав’язка роману: Одіссей відчуває, що після десяти років війни і десяти років блукань “лишився ні з чим” (Єрмоленко, 2017: 13). Нарешті діставшись Ітаки, він опиняється “на самотньому порожньому узбережжі” (Єрмоленко, 2017: 18), де давно немає ані дружини, ані сина. “Моє власне життя стало для мене мале і нікчемне” (Єрмоленко, 2017: 10), – зізнається він. Колишній цар свідомо обирає шлях спокути, однак і на ньому його переслідує марність буття: “Іти назад складніше, ніж іти уперед. Ти ніби знаєш місцевість, але тебе гризе біль, відчуття того, що ти лише повертаєшся туди, звідки прийшов” (Єрмоленко, 2017: 199). Для завершення поневірянь необхідне кармічне очищення та звільнення від незавершених гештальтів. Показовим у цьому плані є епізод повторної зустрічі з сиренами: якщо вперше Одіссей вигдав спосіб утриматися на межі і, почувши їхні пісні, не потрапити під владу міфічних істот, то на зворотному шляху він усвідомлює необхідність пройти це випробування до кінця. Така неминучість того, що судилося, втілює конечність розв’язання внутрішніх конфліктів замість їх уникнення чи витіснення.

Думки Одіссея про сина сповнені фаталізму та смутку, наприклад: “він шукатиме мене в цьому безумному морі, а я шукатиму його, і ми знайдемо один одного лише на дні морському” (Єрмоленко, 2017: 15). Ця уявна картина виразно переживання персонажем своєї самотності. Йдеться насамперед не про фактичну площину (відсутність людей на острові), а про внутрішню (відчуття покинутості, непотрібності). Зворотню подорож Одіссея можна розглядати як художню версію подолання того екзистенційного конфлікту, що, за словами філософа І. Ялома, постає між “усвідомлюваною абсолютною ізоляцією та потребою в контакті, захисті, приналежності до більшого цілого” (Ялом, 1999: 13). Опанування Одіссеєм душевного спокою, викликаного зіткненням з ізоляцією як кінцевою даністю життя, пов’язане з реалізацією його лідерських якостей та спокутою. Рядки “Він відчув, ніби є початком і духом великої річки” (Єрмоленко, 2017: 205) засвідчують завершення пошуку ним свого місця у “повоєнному” світі, віднайдення душевної гармонії, усвідомлення своєї мети і призначення. Домінантна роль топосу повернення зумовлена необхідністю “знайти в ... блуканні якусь траєкторію. Так блукання перетворюється на осмислений шлях” (Стащук, 2017). Відчуття приналежності до народу, своєї ролі у відбудові нового “дому” є передумовою звільнення від тягаря безглуздості існування. Отже, водним об’єктам притаманна у романі амбівалентна символіка – за їх допомогою розкривається відчуття безпорадності та власної нищості перед стихією (“безумне море” життя) і водночас приналежності до могутньої сили, надлюдського (“велика ріка”).

В. Єрмоленко своїм романом продовжує літературну традицію використання мариністичних образів для проєкції екзистенційних станів персонажів. Лише наодинці людина здатна до повної реалізації

власного потенціалу та глибокої саморефлексії. Метафоричний образ загубленої посеред бурхливого моря істоти якнайкраще відтворює перед читачем усю палітру переживань персонажами життєвої кризи (нікчемність і безпорадність перед зовнішніми силами, дезорієнтація та пошук онтологічних констант, воля до життя та боротьби тощо). Класичним зразком такого тексту у світовій літературі є повість-притча Е. Хемінгвея “Старий і море”, в якій мотив самотності є одним із провідних. Перебування сам на сам зі стихією є невід’ємним елементом випробування “морем” в обох названих творах.

Згадуючи своє довоєнне життя на острові, головний герой роману “Ловець океану. Історія Одиссея” зізнається: “...я часто відпливав у відкрите море у пошуках риби та самотності” (Єрмоленко, 2017: 201), що відображає закладене в особистості бажання самоусвідомлення. За словами Одиссея, море – простір “тиші і спокою” та “відсутності співчуття” (Єрмоленко, 2017: 18–19), тобто топос, де можна почути внутрішній голос, випробувати власні сили, на час звільнитися від буденності та тиску зовнішніх обставин. Мандрівка океаном наділена трансцендентним значенням, це вихід з реального світу до іншої площини. “Коли ти йдеш у відкрите море, коли ти бачиш лише горизонт, океан та летючих риб, усе в світі завмирає, даючи тобі дорогу” (Єрмоленко, 2017: 26), – стверджує наратор.

Прагнення людини до свободи є загальноновизнаним, однак її усвідомлення викликає непевність та страх як “відсутність зовнішньої структури”: “ми не спираємося на жодний ґрунт, під нами – ніщо, порожнеча, безодня” (Ялом, 1999: 13). Відчуття дестабілізації й необмеженості метафорично порівнюється з перебуванням у морі як відкритому просторі, що непідвладний людині. Морська подорож у романі є формою художньої презентації екзистенційного пошуку: “Шлях до себе лежить через безодню. Ти мусиш пливати, ти мусиш стрибнути, ти мусиш летіти, щоб знайти самого себе” (Єрмоленко, 2017: 212). В. Єрмоленко часто вдається до використання образу безодні при описі водної стихії, однак не завжди він супроводжується негативною оцінкою персонажів: “Я дивився у безодню, і мені хотілося поринути глибоко” (Єрмоленко, 2017: 26), “Часом буває так, що ти занурюєшся у безодню, та безодня раптом стає ясна і чиста” (Єрмоленко, 2017: 28).

У романі “Ловець Океану” категорія свободи знаходить неоднозначне втілення. З одного боку, відпливаючи у море, Одиссей тікає від земних клопотів та відкриває перед собою безмежність (“Тридцять дев’ять людей узяв із собою Одиссей на свій корабель. Тридцять дев’ять в’язнів цариці, які знову віднашли свободу, мову та радість” (Єрмоленко, 2017: 136)). З іншого боку, вся зворотна подорож чоловіка визначена наперед. Домінантним символом його життя стає подарований Менеласом перстень. Сказані правителем слова “Змія – це твоє життя, коло – це твоя доля... ти можеш обирати стежки, але ти не можеш обирати шляху” (Єрмоленко, 2017: 66) виявилися пророчими. Образи водної стихії, морського змія, замкненого кола перебувають у нерозривному зв’язку, утілюючи центральну для роману спробу “впіймати вічність. Зловити свій океан” (Єрмоленко, 2017: 212).



Діалектика образу моря й свободи становить особливий інтерес, адже попри граничну відкритість цього топосу він пов'язаний із концептами “залежність” та “неволя”. Вода як архаїчний первень із давніх часів зачаровує людство і має над ним особливу владу. Тому, попри гучну назву “Ловець Океану”, роман зображує людину як раба морської стихії: “Море кликало мене до себе, запрошувало повернутися у свої хвилі, нашіптувало, що від нього я нікуди не втечу” (Єрмоленко, 2017: 9), “Море тримало нас у полоні, але цей полон був солодший, ніж свобода на землі, де мене ніхто не чекав” (Єрмоленко, 2017: 19). Водночас залежність між Одисеем та морем взаємна. “Я повернуся до моря, з яким я зрісся, яке вже не могло жити без мене” (Єрмоленко, 2017: 18), – зауважує головний герой. Подорож як постійний пошук та рух вперед стають єдиним прийнятним для нього способом існування, і водночас саме людська присутність наповнює цей простір трансцендентним змістом.

Отже, образи водної стихії (океан, море, корабель, хвиля, безодня, дно, ріка) використовуються у романі “Ловець океану. Історія Одиссея” для позначення глибини людських емоцій та розкриття екзистенційних станів. З огляду на філософську насиченість тексту та наскрізність мариністичної символіки, вона відіграє провідну роль при зображенні зіткнення особистості з кінцевими даностями буття – смертю, безглуздя, ізоляцією, свободою. Міркування про безглуздість існування, відсутність надійного ґрунту та орієнтирів, усвідомлення власної смертності та ізоляції перебувають у складному взаємозв'язку і відтворюють у художньому тексті діалектику людської душі.

#### Література

- 1.Гребенюк Т. Наративні форми репрезентації внутрішнього світу героя в романі Володимира Єрмоленка “Ловець океану. Історія Одиссея” / Т. Гребенюк // Сучасні проблеми мовознавства і літературознавства. – 2018. – Вип. 23. – С. 90–94.
- 2.Єрмоленко В. Ловець океану. Історія Одиссея / В. Єрмоленко. – Львів : Видавництво Старого Лева, 2017. – 216 с.
- 3.Кочерга С. Мариністичний код в українській драматургії раннього модернізму / С. Кочерга // Південний архів. Філологічні науки. – 2018. – Вип. 74. – С. 39–43.
- 4.Стащук І. Ловець метафор: як читати “Історію Одиссея” Володимира Єрмоленка / І. Стащук // Пороги: Незалежний молодіжний портал. – Режим доступу: <http://porogy.zp.ua/2017/07/lovets-metafor-yak-chytaty-istoriyu-odisseya-volodymyra-yermolenka/>
- 5.Щур О. Тепла історія від філософа / О. Щур // Український журнал. – 2017. – № 3. – С. 50.
- 6.Ялом И. Экзистенциальная психотерапия / И. Ялом; (пер. с англ. Т. Драбкиной). – Москва : Независимая фирма “Класс”, 1999. – 576 с.

#### References

- 1.Grebeniuk, T. (2018). *Narativni formy reprezentaciyi vnutrishnogo svitu heroja v romani Volodymyra Yermolenka “Lovec oceanu. Istoriya Odisseyi”* (Narrative forms of representation of character's mind in Volodymyr Yermolenko's novel “An ocean hunter. The Odyssey's story”), *Contemporary problems of linguistics and literary studies*, 23, 90–91 (in Ukrainian).

2. Yermolenko, V. (2017). *Lovecz okeanu. Istoriya Odisseye* (An ocean hunter. The Odyssey's story). Lviv : The Old Lion Publishing House (in Ukrainian).

3. Kocherga, S. (2018). *Marynistychnyj kod v ukrajinskij dramaturgiji doby rannogo modernizmu* (Marinistic code in Ukrainian dramaturgy of the future of modernism), Southern Archive. Philology, 74, 39–43 (in Ukrainian).

4. Stashuk, I. (2017) *Lovecz metafor: yak chytaty "Istoriyu Odisseye" Volodymyra Yermolenka* (Metaphor Catcher: How to Read Vladimir Yermolenko's "The Odyssey's story"), Thresholds: An Independent Youth Portal, Retrieved from: <http://porogy.zp.ua/2017/07/lovets-metafor-yak-chytaty-istoriyu-odisseye-volodymyra-yermolenka/> (in Ukrainian).

5. Shhur, O. (2017) *Tepla istoriya vid filosafo* (Warm story from the philosopher), Ukrainian Journal, 3, 50 (in Ukrainian).

6. Yalom, I. (1999) *Ekzistencialnaya psihoterapiya, per. z anhl.* (T. Drabkina, Trans.) (Existential psychotherapy). Moscow : Independent firm "Class" (in Russian)

### АНОТАЦІЯ

У статті визначено роль мариністичних образів у розкритті екзистенційних станів героїв роману В. Ермоленка "Ловець океану. Історія Одиссея". Для аналізу залучено концепцію І. Ялома про кінцеві даності буття (свобода, ізоляція, безглуздя, смерть), зіткнення з якими породжує найбільш значимі та глибокі переживання і конфлікти. Відзначено наскрізність мариністичної символіки в тексті та її вкоріненість у міфологічну традицію.

Вода як архаїчний перень наділена життєдайною силою, однак у творі вона несе у собі загрозу і має власну волю (образи Харибди, Посейдона, Антропос) або постає формою посмертного буття (Навсікая прагне стати рибкою, Аріадна – злитися з водною стихією). Море у романі – топос самотності, як бажаної (шлях до рефлексії та самовипробування), так і вимушеної (відчуття непотрібності, покинутості, зокрема неспроможність Одиссея возз'єднатися з родиною). Унаслідок ізоляції відбувається переоцінка своїх досягнень, і постає необхідність здійснити зворотню мандрівку, спокутуючи гріхи та розв'язуючи невирішені проблеми. Морська подорож у романі є формою художньої презентації екзистенційного пошуку. У зіткненні зі стихією Одиссей переживає власну ніцність та безпорадність, водночас через її образ (велика ріка народу) передається відчуття приналежності до могутньої сили, надлюдського. Відчуття дестабілізації й необмеженості метафорично порівнюється з перебуванням у морі як відкритому просторі, що непідвладний людині. Однак парадоксально герой відчуває залежність від цього топосу свободи, а саме людська присутність наповнює його трансцендентним змістом.

Образи водної стихії (океан, море, корабель, хвиля, безодня, дно, ріка) використовуються у романі "Ловець океану. Історія Одиссея" для позначення глибини людських емоцій та розкриття екзистенційних станів. Їм притаманне амбівалентне значення: квінтесенція життя / смертельна небезпека, топос саморефлексії / ізоляція, простір свободи / зневолююча стихія, джерело дестабілізації / утілення орієнтирів тощо.

**Ключові слова:** екзистенційний стан, кінцеві даності буття, мариністична символіка, рефлексія, топос, міф.

УДК 82.311.2:82.311.4“18”(Д.Остін)  
DOI 10.31494/2412-933X-2019-1-9-139-144

## JANE AUSTEN, CAPTAINS AND THE SEA: MARITIME IMAGERY IN ENGLISH WRITER'S NOVELS

### ДЖЕЙН ОСТІН, КАПІТАНИ І МОРЕ: МАРИНІСТИЧНІ ОБРАЗИ В РОМАНАХ АНГЛІЙСЬКОЇ ПИСЬМЕННИЦІ

**SOFIYA FILONENKO,**  
Doctor of Philological Sciences,  
Professor

<https://orcid.org/0000-0003-1023-468X>

sofil23@ukr.net

*Berdiansk State Pedagogical  
University*  
✉ 4 Schmidta Srt.,  
Berdiansk, Zaporizhzhia region,  
71100

**СОФІЯ ФІЛОНЕНКО,**  
доктор філологічних наук,  
професор

*Бердянський державний  
педагогічний університет*

✉ вул. Шмідта, 4  
м. Бердянськ, Запорізька обл.,  
71100

*Original manuscript received: August 27, 2019  
Revised manuscript accepted: September 12, 2019*

#### **ABSTRACT**

*Maritime imagery holds a significant place in the literary work of the classical English novelist Jane Austen. This is caused both by the circumstances of her life and by literary strategies and genre experiments. Images of the sea and seaside towns most often appear in later Austin novels: "Persuasion", "Mansfield-Park", and the unfinished "Sanditon". The novel "Persuasion" novel is the most "nautical" of all the works of the author. It addresses the theme of a maritime career as a social lift, enabling heroes to have personal happiness. This is evident in the storyline of Captain Frederick Wentworth and his beloved Anne Elliott. The Lyme Seashore is a place for change for heroes, restoring their relations after eight years of separation. The sea also symbolizes uncertainty, danger. The "Sanditon" is the "first seaside novel," according to researcher Katheryn Sutherland. It depicts a fashionable seaside resort where a colorful society gathers. The main character of novel, Charlotte Haywood, follows a gallery of comic and eccentric types, in violation of common sense. "Sanditon" was written before the death of the writer, so the work remains incomplete, there is only a fragment of the novel. Many writers have tried to continue the story lines of the novel, unfolding a love story between Charlotte and Mr. Sidney Parker. The latest attempt to continue the plot is the television mini-series "Sanditon" by screenwriter Andrew Davis, shown on the British TV channel ITV in August-October 2019. The series is criticized for over-updating the subject matter, including motives for sexuality and racial intolerance, as well as the lack of a happy ending that is atypical for Jane Austen's novels. The image of a seaside resort in the novel is a setting for the unfolding of both a romance and a "comedy of manners."*

**Key words:** *maritime imagery, Jane Austen, "seaside novel", captains, romance.*

Загальновідомо, що видатна британська романістка Джейн Остін народилася в Стівентоні, у графстві Гемпшир, у 30 милях від морського узбережжя. Упродовж життя вона мешкала в Баті, Чотені, Вінчестері, що розташовані не біля моря. Невідомо точно, коли вона вперше побачила морські хвилі – імовірно, це сталося у віці 7 років, коли Джейн і Кассандру відправили в школу для дівчат у портовому місті Саутгемптоні (Birchall, 2016). Уже дорослою час від часу письменниця відвідувала морські курорти, наприклад, Саутгемптон, Сідмут, Бармут, Тенбі, Доліш, Тінмут та Лайм-Ріджіс, що підтверджує її листування. Як слушно зауважила Діана Бірчолл, на малюнку 1804 року, зробленому Кассандрою Остін (його вважають одним із двох автентичних портретів письменниці), Джейн Остін сидить на березі спиною до глядача і, ймовірно, дивиться на море, насолоджуючись бризом (Birchall, 2016).

З морем авторку пов'язувала сімейна історія: брати, старший Френсіс та молодший Чарльз, служили на флоті, стали адміралами, брали участь у морських баталіях із Францією та Америкою і в листах до родини постійно розповідали про побут моряків. Як згодом напише племінниця Джейн Остін, “серед кораблів і моряків вона почувалася як удома” (“with ships and sailors she felt herself at home”); Джейн могла відвідувати братів у Портсмуті, де вони вчилися в Королівській морській академії, і могла спостерігати спуск корабля на воду, який вона опише в романі “Менсфілд-парк” (Birchall, 2016). За родинними переказами і чутками, які документально не підтверджені, Джейн Остін пережила любовну пригоду на морському курорті Сідмуті у 1801 році: за одною версією, це був юнак, за іншою – молодий священник, який помер невдовзі після знайомства.

Ці факти пояснюють джерела мариністичної тематики у творах Джейн Остін, де значне місце посідає зображення побуту приморських містечок, зустрічаються образи капітанів і членів їхніх родин. Особливо багато мариністичних мотивів у її найпізніших романах “Доводи розсудку”, “Менсфілд-парк” та незавершеному творі “Сендітон”, але і в інших: “Гордості та Упередженні”, “Еммі” епізодично згадуються курортні містечка Рамсгейт, Саутенд, Кромер, Брайтон, Веймут – як місця відпочинку, любовних пригод і небезпеки.

У романі “Доводи розсудку” (“Persuasion”, 1817) серед персонажів – три капітани: Вентворт, Гарвіл, Бенвік, а також один адмірал – Крофт та моряк Дік Мазгроув. Недаремно критики трактують роман як найбільш “nautical” (морський, морехідний, флотський) з-посеред інших (Birchall, 2016). Образи мореплавців розкриваються в сімейно-особистісній площині: переважно йдеться про залицяння та одруження, специфіку родинних стосунків на флоті. Романістка наголошує, що кар’єра мореплавця – чудовий “соціальний ліфт” і спосіб заробити значні статки, особливо під час війни, коли капітани можуть відзначитися в битвах як герої, отримати підвищення й нагороди (зокрема, отримавши так звані “призові гроші” за захоплення ворога і ворожих кораблів у полон). Як зазначає Лаура Ворачек, на відміну від земельної аристократії, “джентльмен на флоті має *заслужити* свій статус; він відзначається на службі своїй країні” (Vorachek, 1997: 36). Море постає як простір відкритих можливостей для героїв. Саме успішна морська служба уможливорює особисте щастя героїв роману:

так, капітан Фредерік Вентворт зміг одружитися з коханою Енн Елліот лише після того, як здобув високий статус на флоті, у той час як на початку кар'єри, у 23 роки, рідні дівчини вважали його непевною партією і змусили Енн скасувати заручини. Однак фортуна не завжди лагідна до моряків: так, капітан Бенвік, на відміну від Вентворта, не досяг особистого щастя і втратив наречену, поки робив кар'єру на флоті.

Джейн Остін висловлює загалом схвальні думки про мореплавців, навіть ідеалізує їх: вони віддані, надійні, витривалі і тому є добрими партнерами в подружньому житті. Прикладом цього є гармонійна пара адмірала Крофта та його дружини Софі, які орендують маєток Кіллінг: авторка не приховує замилювання немолодим подружжям, яке пройшло численні випробування на морі. Лаура Ворачек слушно помітила, що в “Доводах розсудку” Джейн Остін по-новому розкриває поняття “Дому”: це не стільки конкретне місце, скільки родинний затишок і тепло, любов і прив'язаність подружжя одне до одного (Vorachek, 1997: 38). Тому Дім може бути і на суходолі, і на морі – на кораблі. Зрештою, цапливий фінал роману – це прилучення Енн Елліот до шановної спільноти капітанських дружин: “Вона пишалася тим, що стала дружиною моряка, і невсплущими тривогами платила законну данину за те, що прилучилася до племені, домашні чесноти якого роблять йому не менше честі, ніж служба вітчизні” (Остен, 2009: 318).

Морське узбереження в “Доводах розсудку” показано як місце, що призводить до змін у житті і перетворення героїв. Так, Енн Елліот оживає після восьми порожніх років свого життя, ніби стає молодшою і відкритою до відновлення стосунків із капітаном Вентвортом. Саме в Лаймі, на узбережжі, вона доводить, що гідна кохання цього чоловіка, допомагаючи у кризовій ситуації із травмою Луїзи Мазгроув під час падіння з дамби: дівчина грайливо стрибнула на руки капітана Вентворта і розбила голову. Маленьке товариство шоковане і розгублене, і лише Енн у цей момент бере керівництво на себе, надає допомогу Луїзі, посилає за хірургом. Вона проявляє сильний характер, зібраність, холоднокровність – ті якості, які викликають захоплення Фредеріка. Отже, море у Джейн Остін може бути не тільки простором перемін, але і простором безпеки і ризикованої пригоди, метафорою “нестабільності і непевності” (Vorachek, 1997: 38).

Незавершений роман “Сендітон” (“Sanditon”, перша назва – “Брати”) овіяний смутком: Джейн Остін писала його незадовго до смерті – з 27 січня до 18 березня 1817 року. Залишилося 80 аркушів, розбитих на 12 глав – близько 24 тисячі слів (Axelrad, 2010: 35). Роман було опубліковано лише у 1925 році, кілька авторів зробили спроби дописати твір, серед них – Анна Лефрой, племінниця Остін, Мері Доббс, Енн Теском, Джульєтта Шапіро, Анна Толедо, Джулія Баррет, Дональд Мішем, Реджинальд Хілл. Із 25 серпня по 13 жовтня 2019 року на британському телеканалі ITV демонструвався міні-серіал “Сендітон” за сценарієм Ендрю Девіса, де лише перша із восьми серій є адаптацією фрагменту роману Джейн Остін, а решта становить вільний розвиток ледь накреслених нею сюжетних ліній.

Дія в романі відбувається в приморському містечку Сендітон, яке бореться за статус модного курорту, конкуруючи з популярними

Брайтоном, Істборном і Вортінгом. Саме Вортінг вважається прообразом Сендітона, це приморське містечко Джейн Остін відвідала у 1805 році. Також, за словами Люсі Ворслі, відомо, що вона і сестра Кассандра були знайомі з Едвардом Оглом, палким промоутером курорту – “sweet Mr Ogle”, як називала його Джейн, імовірно, став прототипом містера Томаса Паркера в “Сендітоні” (Worsley, 2017: 309).

Значну роль образу морського курорту відзначив у романі письменник Едвард Морган Форстер: “half topography, half romance” (“наполовину топографія, наполовину любовна історія” (Sutherland, 2019)), він же акцентував особливу *атмосферність* “Сендітона”, де сходяться море і суходіл. Дослідниця Кетрін Сазерленд називає твір першим “романом морського узбережжя” (seaside novel) (Sutherland, 2019). На думку вченої, це не окремий жанр або формула і тим більше не роман для читання на пляжі – це роман, у якому морське узбережжя стає місцем перемін і несподіванок, де герої переживають трансформацію (Sutherland, 2019). У цей ряд Сазерленд ставить “Пробудження” Кейт Шопін (1899), “На маяк” Вірджинії Вулф (1927), “Змій з Ессексу” Сарри Перрі (2016).

Купання в солоній воді і навіть її пиття з лікувальною метою (суміші води з молоком) стали модними серед заможних британців наприкінці XVIII століття, і на південному узбережжі Англії зростає кількість фешенебельних курортів, які бурхливо розвивалися навіть під час Наполеонівських воєн, коли англієць очікували вторгнення з моря. Джейн Остін і сама віддавала належне морському відпочинку: у листах з Лайму у 1804 році вона писала, як насолоджується купанням і вірить у зцілення в морі (Sutherland, 2019). Варто зазначити принагідно, що практики занурення в море і плавання для жінок тоді не були такими ж простими, як тепер: купальні костюми нагадували закриті сукні і чепчики, а завозили жінок у море на спеціальних “купальних машинах”. Ця складна процедура викликала хвилювання і побоювання в купальниць.

Саме містечко Сендітон та різнорідне товариство, яке там збирається в сезон відпочинку, показані з погляду 22-річної Шарлотти Гейвуд – дівчини з небагатої родини, яку запрошують у гості в сім'ю Паркерів. Зі зміною місця дії авторка міняє і систему персонажів, стверджує Кетрін Сазерленд. Якщо в її раніших творах спокій патріархального провінційного містечка порушує приїзд гостей зі столиці (“Гордість та Упередження”, “Емма”, “Розум і чуття”), то в “Сендітоні”, навпаки, провінційна Шарлотта з Сассекса потрапляє в модне світське товариство, щоб змінити свою долю; героїня наділена здоровим глуздом, спостережливості і нагадує критикам міс Марпл в Агати Крісті: Шарлотта підмічає найменші неподобства і відхилення в поведінці (Sutherland, 2019). Саме її очима ми бачимо “звичаєву комедію” (“comedy of manners”), традиційну в романах Джейн Остін галерею комічних та ексцентричних типів: прожектерів, ловеласів, іпохондриків, старих примхливих леді.

Фрагмент роману містить дію, яка тільки наближається до зав'язки, читач поки не бачить ні героїні, ні героя, ні любовної історії, тому передбачити подальший розвиток сюжету практично неможливо (дослідники схилиються до думки, що це мав бути великий за обсягом твір на кшталт “Менсфілд-парку” чи “Емми”). Утім, початкові глави цікаві точними спостереженнями за життям морського курорту та комічними типажми героїв, яких зустрічає

Шарлотта: містера Паркера, леді Денем, сера Едварда Денема, сімейства іпохондриків – сестер і брата містера Паркера.

Том Паркер є палким аматором морських купань, він вірить у цілющу силу моря як панацеї і займається рекламою Сендітона, саме він як ентузіаст виголошує дифірамп морю: “Ніхто не може бути цілком здоровим, запевняв він, навіть якщо таким здається, ніхто не може постійно перебувати при доброму здоров’ї, не проводячи на морі щонайменше шість тижнів на рік. Сполучення морського повітря і морських купань – засіб майже безвідмовний, корисний за будь-якої хвороби – шлунку, легенів чи крові... На морі не застуджуються, не страждають на відсутність апетиту, слабкість чи пригнічення. Море лікує, заспокоює, надає сил і бадьорості. Якщо не допоможе морське повітря, то зцілять морські купання, а якщо купання протипоказані, то вилікує морське повітря, що призначене для цього самою природою” (переклад мій. – С.Ф.) (Austen, 1996: 15).

Звісно, цей монолог має дещо комічний відтінок, зважаючи на прожектерство містера Паркера, його надмірну емоційність і схильність висловлюватися патетично, а також на його матеріальний інтерес (землевласник робить інвестицій в зведення будиночків для відпочивальників). Однак відомо, що і сама Джейн Остін цінувала можливість провести літній відпочинок на узбережжі та любила морські купання. Тому згадки про море в її романах переважно словнені теплоти й замилування.

Новітній серіал “Сендітон” 2019 року є свідченням постійної уваги кінематографістів до романів Джейн Остін. Неодноразово адаптовані для кіно й телебачення її шість завершених романів, однак і незавершені тексти, як-от “Леді Сьюзан”, також викликають інтерес продюсерів (екранізований режисером Вітом Стілменом під назвою “Любов і Дружба”, 2016). Відомі більш ранні спроби перенести “Сендітон” на екран у жанрах телевізійної п’єси, документальної стрічки та відеоблогів “Ласкаво просимо до Сендітона”. Однак серіал Ендрю Девіса є найбільш повною спробою створити цілісну історію в жанрі “костюмованої драми” (“period drama”) за згаданим твором. Головні ролі в серіалі виконали Розі Вільмс (Шарлотта Гейвуд) та Тео Джеймс (Сідні Паркер). Перші критичні відгуки засвідчили великий інтерес до нової інтерпретації романістики Джейн Остін не тільки в Британії, але і в інших країнах. Однак прихильників творчості письменниці обурили модні мотиви сексуальності та мультикультурності в серіалі, а також “не-джейностівська” кінцівка: у “Сендітоні” відсутній традиційний для її романів хепі-енд. Такий експеримент засвідчив спроби модернізації моделі класичної любовної історії, актуалізації тематики і проблематики романів авторки відповідно до трендів ХХІ століття.

Отже, мариністичні мотиви і образи посідають значне місце у творчості Джейн Остін. Перебування героїв біля моря в її романах дає можливість авторці змалювати пригоди, романтику, родинні стосунки та окреслити галерею характерів британців епохи Регентства.

### Література

1. Остен, Джейн. Доводи розсудку. – Харків: Фоліо, 2009. – 318 с.
2. Austen, Jane. Sanditon and Other Stories. – New York: Alfred A. Knopf; Everyman's Library, 1996. – 544 p.

3. Axelrad Arthur M. *Jane Austen's Sanditon: A Village by the Sea*. – AuthorHouse, 2010. – 496 p.
4. Birchall Diana. *Austen at the Seaside: What the Sea Meant to Jane*. – 2016. – URL: <https://austenvariations.com/what-the-sea-meant-to-jane/>
5. Sutherland, Kathryn. Did Jane Austen write the first seaside novel? *The Guardian*. 2019, 22 Jul. – URL: <https://www.theguardian.com/books/2019/jul/22/austen-at-seaside-new-resorts-novel>.
6. Vorachek Laura. Crossing Boundaries. Land and Sea in Jane Austen's *Persuasion*. *Journal of the Jane Austen Society of North America*. 1997. №19. P.36-40.
7. Worsley Lucy. *Jane Austen at Home*. – Hodder & Stoughton, 2017. – 400 p.

#### References

1. Austen, Jane (2009). *Persuasion*. Kharkiv: Folio [in Ukrainian].
2. Austen, Jane (1996). *Sanditon and Other Stories*. New York: Alfred A.Knopf; Everyman's Library.
3. Axelrad, Arthur M. (2010). *Jane Austen's Sanditon: A Village by the Sea*. AuthorHouse.
4. Birchall, Diana. (2016). *Austen at the Seaside: What the Sea Meant to Jane*. Retrieved from <https://austenvariations.com/what-the-sea-meant-to-jane>.
5. Sutherland, Kathryn (2019). *Did Jane Austen write the first seaside novel?* *The Guardian*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/books/2019/jul/22/austen-at-seaside-new-resorts-novel>.
6. Vorachek, Laura (1997). *Crossing Boundaries. Land and Sea in Jane Austen's Persuasion*. *Journal of the Jane Austen Society of North America*. №19.
7. Worsley, Lucy (2017). *Jane Austen at Home*. Hodder & Stoughton.

#### АНОТАЦІЯ

Мариністичні образи посідають значне місце у творчості англійської романістки Джейн Остін. Це зумовлюється як обставинами її життя, так і літературними стратегіями і жанровими пошуками. Образи моря і приморських містечок найчастіше з'являються у пізніх романах Остін: “Доводах розсудку”, “Менсфілд-парку”, незавершеному “Сендітоні”. Роман “Доводи розсудку” є найбільш “флотським” з усіх творів авторки. У ньому тема морської кар’єри розглядається як соціальний ліфт, як дає змогу героям влаштувати особисте щастя. Це проявляється в сюжетній лінії капітана Фредеріка Вентворта та його коханої Енн Елліот. Морське узбережжя в Лаймі є простором змін для героїв, відновлення їхніх стосунків після восьми років розлуки. Море також символізує непевність, небезпеку. Роман “Сендітон” є “першим романом морського узбережжя”, на думку дослідниці Кетрін Сазерленд. У ньому зображується модний морський курорт, де збирається строкате товариство. Головна героїня роману Шарлотта Хейлуд спостерігає за галереєю комічних та ексцентричних типів, за порушеннями правил здорового глузду. “Сендітон” було написано перед смертю письменниці, тому твір лишився незавершеним, існує лише фрагмент роману. Багато авторів спробували продовжити сюжетну лінію роману, розгорнувши любовну історію між Шарлоттою та містером Сідні Паркером. Найновіша спроба продовжити сюжет – телевізійний міні-серіал “Сендітон” сценариста Ендрю Девіса, продемонстрований на британському телеканалі ITV у серпні-жовтні 2019 року. Серіал критикують за надмірне осучаснення тематики, зокрема мотиви сексуальності та расової нетерпимості, а також за відсутність хелі-енду, що нетипово для романів Джейн Остін. Образ морського курорту в романі постає сетінгом для розгортання як любовної історії, так і “звичайної комедії”.

**Ключові слова:** мариністичні образи, Джейн Остін, “роман морського узбережжя”, капітани, любовна історія.



УДК 821.161.2 – 96

DOI 10.31494/2412-933X-2019-1-9-145-157

## DEATH AS AN UNKNOWN EXPERIENCE (“L’EXPERIENCE INEPROUVÉE”). YURII YANOVSKIY’S OPTION

### СМЕРТЬ ЯК НЕСПІЗНАНИЙ ДОСВІД (“L’EXPERIENCE INEPROUVÉE”). ВАРІАНТ ЮРІЯ ЯНОВСЬКОГО

**HALYNA KHOMENKO,**

Candidate of Philological Sciences,  
Associate Professor

<https://orcid.org/0000-0002-8461-3597>

galkhom12@gmail.com

H. S. Skovoroda Kharkiv National  
Pedagogical University

✉ 29 Alchevskykh St.,  
Kharkiv, 61002

**ГАЛИНА ХОМЕНКО,**

кандидат філологічних наук,  
доцент

Харківський національний  
педагогічний університет  
імені Г. С. Сковороди  
✉ вул. Алчевських, 29  
м. Харків, 61002

Original manuscript received: August 23, 2019  
Revised manuscript accepted: September 14, 2019

#### ABSTRACT

*The given article is an attempt to read one of the most expressive aporic constructions in contemporary space of literature and philosophy overlapping: the experience of non-survived death. The theoretical basis of the study is Jacques Derrida's philosophy, who both observed it in Maurice Blanchet, his contemporary, and also predicted the possibility of its manifestation while rereading the complicated texts of the past, namely, by Friedrich Nietzsche, whom Jacques Derrida associated with the “deconstruction to deconstruction” of the death unknown experience. In Ukrainian science, the mystery of unknown death has not been investigated so far. Like the rare text that touches on this problem: a screenplay by Yu. Yanovskyi, the follower of the German philosopher, called “Bearded Hunters Find Youth!”, is structured by the event of a Red Army young soldier's execution who remains to live, whether by chance, or because of his insidious ability to control the will to live. The death unknown experience is explored in a cinematic way: as a reaction to the “silent era” death commensurate with the desire to use this event for “image-time” (J. Deleuze), presented under the laws of ghost studies, where the living beings require the presence of the absent, even the dead, really important but unacceptable, the distinction of which is possible at the level of “image-movement” (J. Deleuze). Under such circumstances, “the death without death” paradox which is a kind of “condemned to death” experience filing and its “upside-down” motivated by formalism triumph during Yu. Yanovskyi's epoch which implies every topos from the “death without death” space: a ship, the sea, an island, the caves etc. An exceptional moment is the survivor's story, which did not become a reality of the latter's own death, so that the*

*character's autobiography is qualified as autotanography. The mechanism of transformation is justified by the cinema language, the expansion of which is beyond doubt in the text (first of all, a "close-up" that plays a dual role: singling out the most important and its reference in psychoanalysis dimension). A gallows is described as an event center under where the impossible is possible: the mechanism of death with a supra-logical amplitude and structure is analogous to the semantic space, the previous logic is Derrida. The death mechanism due to the wave supra-logical amplitude structures analogous semantic space, is subject to Derrida's "suspended" logic. The word "hanged", pushed, according to deconstructive procedures, into the space of ordinary synonymic relationships, possesses some additional meaning of "the young one" due to the French jeu (game). The conclusion is that the situation of the death unknown experience in Yanovskyi's literary work is a source of the reader's or philosopher's irresistible desire to solve the riddle of the death rather than a description of the doomed man's unbearable experience.*

**Key words:** deconstruction, death, autotanatology, aporia, game, cinema, impossibility

Напевно, кожен сучасний науковець, для якого літературознавство не може не утворювати хіазм із філософією, відзначає мортальний характер цього загадкового перетину. Ідеться як про взаємопідсилення двох площин гуманістики в ситуації кризи, так і про смерть як виняткову проблему, винятково складну й винятково не завершувану, герметичну й відкриту водночас. Можливість такому судженню надає деконструкція Жака Дерріда, яка передбачає апеляцію до неможливих структур, неможливих не в розумінні їх нереальності, а в значенні граничного напруження ситуації, що вимагає до краю ускладненого думання. Одну із них – смерть, яка не відбулася, не була пере- (про)житою, не спізнаний досвід ("l'expérience ineprouvee") (Derrida, 1998: 57) смерті – Дерріда деконструє на основі книги/автотанатографії Моріса Бланшо "Мить моєї смерті" ("L'instant de ma mort") (1994): свідчення людини, яка мала померти за мить і навіть констатувала реальність факту власної смерті, однак чомусь залишилася живою, структурує філософію *survivant* (переживателя); незносна легкість, яка стає набутком у мить смерті, висуває її у поле смертного, "ні живого, ні мертвого", того, що в мить "смерті без смерті" дістає незбагненне відчуття легкості, так що страсні муки трансформуються в пристрасть пізнання незбагненої таємниці зустрічі зі смертю, гарантуючи не безсмертя, а неминучу підпорядкованість смерті. У логіці "смерті без смерті" важливим є не логіка новизни, яка розгортається немовби з нічого, але досвід пристрасного переживання, пристрасті як "страсти"/страждання/*passion* у мить смерті, що породжує відчуття незбагненої легкості. "Смерть без смерті" постає відповідником апорійності неможливого пізнання в деконструкції, апорійності, піднесеної до найвищого ступеня напруги: "смерть без смерті" як "крок по той бік" ("Le pas au-delá") (1973) – таку назву мала інша книга М. Бланшо, яка структурує "життя без життя".

Не спізнаний досвід ("l'expérience ineprouvee") смерті у філософській деконструкції – складному живому дискурсі "учителя для розумних" (С. Зенкін) – структуруватиме ідея відповідності. З інтерв'ю Жака Дерріда, "у кожній ситуації слід створювати відповідні способи показу, винаходити закономірності унікальної події..." (Автомомова,

2011: 198). Так, межовий статус “ще не мертвий, але вже не живий” тут передано з допомогою Mittelwesen Фрідріха Ніцше – проміжної істоти, подібної до примарного човна, який на своїх білих вітрилах ширяє морем, як буттям, немов гігантський метелик. Спроба доторку до виняткового стану приреченого до страти неодноразово висувалася в простір морської конотації. “Її корабель закутий у льодах” (Янкелевич, 1999: 144) – така метафора визначає незносний стан людини, яка дістала смертний вирок. Знання свого смертного часу повністю позбавляє її як майбутнього та мрій про нього, так і минулого й живих спогадів про нього: “поміж замороженим майбутнім та застиглим минулим більше немає безперервного кровообігу, властивого становленню” (Янкелевич, 1999: 144). Час очікування смерті, виявлений філософом в оповіданні Віктора Гюго “Останній день засудженого до смерті” (“Le Dernier Jour d’un condamné”) (1829), у повісті Леоніда Андреева “Оповідання про семеро повішених” (“Рассказ о семи повешенных”) (1908), у романі Федора Достоєвського “Ідіот” (“Идиот”) (1868 – 1869), має найголовнішу характеристику – Ніщо навіть за умови раптового помилування, як у випадку Достоєвського.

Українська елітарна література – література академіків-вітаїстів 1920-х, зачарованих дерзновенною “деконструкцією до деконструкції” (Ж. Дерріда) Ніцше, теж шукає особливі, унікальні покази ітерабельного, того, що стало не тільки типовим для революційної реальності, а її банальним моментом. У просторі радикального оновлення досвіду смертника з’являється картина страти на вітрильнику. Це відбувалось у спосіб інтегрального примноження дійсних якостей судна: легкий човен, яким граються морські хвилі, стає знаком романтичного шукача а(у)топічного, життя для якого – ризикована гра із долею, гра на межі життя і смерті, гра (з) життям, яка увиразнює саме життя. Есенціальна життєтворчість вітрильника висуває його в простір уваги трансформативного мистецтва, яким у час філософії життя/філософії примноження життя вважається кіно: у кіномові Жилія Дельоза життя співвідноситься не тільки з “образом-рухом”, але насамперед із “образом-часом”, що надає зображенню нового/живого інтелектуального змісту, передбачаючи складну гру асоціацій (Горяинов, 2017). У деконструкції Дерріда французьке “jeu” – не тільки гра, але й “функціонування”: “мова йде про таке розташування частин всередині механізму, яке допускає їх рух і взаємоартикуляцію” (Автономова, 2011: 333).

Зразковим варіантом тексту про смерть-“l’expérience inévitable” є кіносценарій Ю. Яновського “Бородаті мисливці знаходять молодість!” (1929). Як про те можна судити із книги “Голівуд на березі Чорного моря” (1930), він написаний для німого кіно в час, коли “милий німий фільм” відходив у минуле. Час смерті німого фільму й дає імпульс до окільного шляху розуміння неспізнаної смерті як парадоксальної події, критерію непроминального мистецького втілення, висуваючи запитання: “...Чому нам такий милий є час? Чому ми хочемо залишити себе і свою працю так, щоб обриваючи останню хвилину свідомості, ми знали, надіялись, що наша робота, одірвавшись від нашого тіла, собі йтима

далі разом з новими людьми, з новими мерехтіннями життя, з віку в вік між народами планети?” (Яновський, 1930: 4). У філософії Деррида таке судження окреслюється як “donner le temps”, де “дар часу” парадоксально можливий тільки у мить розриву, в мить припинення плинності часу. На території кіно парадокс співвідноситься з хантологічним прагненням людини: бачити (й чути), як живих, тих, кого немає серед живих: “Можна сказати, що слід було винайти кіно, щоб задовольнити бажання людини спілкуватися з привидами”. Так що стосовно німого кіно йдеться про подвійну привидологію; “...привид залишається загадкою, й тіні, які одна за одною проходять перед нами на полотні екрана, оточені таємницею” (Кіно, 2004).

Кінопривидологія Яновського – досвід людини, яка усвідомлює не так альтернативність кіно й книги, скільки живу динамічність їх симетрії, що позначилася як на його історії – кінця великого німого, образи якого аналогічні знакам письма, і народження звукового фільму, імагіологія якого супроводжується голосом, – так і на проектуванні симетрії автор тексту/режисер фільму/кіномеханік. За книгою, новий досвід Яновського є не тільки відкритим доповненням досвіду Олександра Довженка, сцени смерті в авторському кіно якого як кіно абсолютної авторської відповідальності, кіно як унікального виду мистецтва, філософського й поетичного за своєю природою, були більш вражаючими, анж їх життєвий відповідник, попри повну відсутність у них жахливих картин. Робота над загадкою часу співвідносна в Яновського з необхідністю оновлення миттєвості смерті у власних текстах, варіантом якої була смерть Кіхана в оповіданні “Байгород” (1927): “смерть без смерті”, “уже не життя ще не смерть” підлягає приписам формалістського “остранення” теорії Месмера, що дістала випробування в англомовних письменників. У сценарії ж Яновський, який у стилі сюрреалістів вважає авторство безкінечно розклинюваним феноменом, відкриває смертнику перспективу знайти порятунок у морі після неспізнаної смерті під вітрилами за законами складного й безмежного палімпсесту. Він гомогенний людині шанованого в “Hollywood в Одесі” французького німого кіно (Брюховецька, 2018). Скажімо, герою шукача “букв кінематографічного алфавіту” Блеза Сандрара: його “мокрый поганенький військовий картузик” (Яновський, 1930:41) – аналог “кашкета під пахвою”, який дістає насичене життя поза межами руху, залишаючись нерозгаданим фактом, більшим за звичний ефект, структурований можливостями кінокамери й кіноплівки – мертвих речей, які народжують життя. Саме слово “картузик” у тексті Яновського може бути єгипетським кодом: ієрогліф “картуш”, що є продовгуватим зображенням із лінією внизу, указує на написане як на царське ім’я. У кіносценарії він стосується не тільки проблеми нової політичної еліти, нових обраних, що дістали апотропейну відзнаку поряд з тими, хто цю відзнаку загубив. Мовою деконструкції картуш є тим, що не може не відбитися “скрізь, де є місце питанню життя, “мого життя””, а відтак “царськість”, про яку він сигналізує, передбачає відмову від чітких автобіографічних асоціацій попри відчуття автором боргу перед висунутим на край, попри постійний поворот до цієї висунутої тонкої й гострої лінії: картуш передбачає “неможливий протокол читання”; тут “усі висловлення, до і після, справа й зліва, одночасно можливі” (Деррида,

2002: 58-60). Напевно, симетричним такої деконструктивній позиції може бути жест юнака: по-/пере-вертання свого картузика, який сприймається за слід топосу гри у видимість/невидимість перед смертоносною силою; вона хоча й була для Яновського зовсім не фантазією (відомо, ще в дитинстві він пережив декілька складних операцій, пов'язаних із трепанацією черепа), однак дістає більш загальний і радикальний сенс: необхідність азартного й напруженого проживання будь-якого моменту – чи то битви, чи то письма, чи то читання. Імовірно, цьому відповідає “учуднений план оповідання” (Яновський, 1930: 56): він включає як оповідь про власну смерть того, хто зробив крок по той бік, так і сприйняття слухачами оповідача як “оману, мару» (Яновський, 1930: 58). Оповідач Яновського – аналог пережителя/survivant-а, який перетворює автобіографію в автотанатографію.

Синдром картуша/ картуза підпорядковує правило “крупного плану” Девіда Гріффіта, яке супроводжує сам смертоносний механізм – шибеницю: “уся споруда якось дивно самотна і наче жива” (Яновський, 1930: 45). “Кінокамері, як і психоаналітику, властиве розглядати деталь крупним планом. Але укрупнюючи річ, ми не просто змінюємо її розмір – ми змінюємо сприйняття самої речі. Ми отримуємо доступ до іншого простору, до іншого, чужорідного часу” (Кино, 2004), – так Дерріда розгортав думку Вальтера Беньяміна про психоаналітичний сенс кінотехнологій. Тож поспіхом сконструйований засіб закатування постане в тексті парадоксальним “образом-часом” не тільки як код безсилля старого режиму перед наростанням нового етапу революційних змін, де знаряддя смерті є куля. З цим образом пов'язаний комплекс переживань жертви, яка відповідає новому часу: часу розхитування канонічного героїзму, що відбувається на грані усвідомлення своєї смертності й віри в ілюзію безсмертя, бажання легкої смерті й волі до перемоги. Крупний план шибениці співвідноситься із парадоксом “остранення” політики шибениці політикою революціонера як шибеника / розбійника / розбишаки / бешкетника / баламута.

Гетеросемантика закатування, коливання між страхом звичайного смертного та безстрашністю виняткового структурує іншу семантичну розколотість – ту, яка стосується сцени виживання. Вона підпорядкована гімену безсилля “не героя”, не спроможного усунути неминуче, внести корективи у страту, і людини обов'язку й відповідальності, здатну на нечувану волю до виживання, що знайде варіацію в історії безіменного листоноші з роману “Вершники” (1935). Тільки в кіносценарії необхідність такої грані більш відчутна. Тут вона співвідносна з неможливим розмежуванням реального/ірреального: “Одразу на його шляху повстає темний хід до печери. Він заплює до неї. По той бік – прекрасні луки. По луках бродять люди в білому. Нереальність. Мати простягає до сурмача руки: “Сину!”. Але сурмач біжить далі, сестра простягає руки – “брате!”. Сурмач – далі. Батько з розрубаним чолом (колись замучений) простягає руки – “синочку!”. Сурмач поминає всі ці свої спогади. Він зустрічає командира – “Негайно на бері! Ми їх всіх втопимо в морі!” Командир посміхається і маше

безнадійно рукою – “кінчай!” кричить командир і зникає. Сурмач – сам на зеленій траві. Поступово крізь траву з’являються дошки палуби і ноги з острогами, що стоять перед сурмачем” (Яновський, 1930: 48).

Скрупульозний опис сцени повішення – спосіб “остранення” забутих архаїчних практик ініціації, коли часова послідовність операцій зазнає зсуву: зникає межа поміж самим процесом утаємничення як наділення новими (надприродними?) можливостями та спроби завдати смерті втаємниченому. Закатування, яке не відбулося, може викликати алюзію на екстатичну техніку вознесіння в небо й сходження до пекла, яка обов’язкова в ритуальній смерті мага чи знахаря, що нею людина або володіє на момент страти, або яку пізнає під час страти, що не відбулася. Часовий хізм стосується вже печери, яка є чи то бажаним місцем втечі від перспективи смерті, чи то спогадом про печеру як особливий топос із минулого. Між тим невправність у розмежуванні послідовності подій при пригадуванні стає характеристикою людини, яка пройшла ініціацію, як можливий слід забування всього, що пов’язане з її життям у минулому (Еліаде, 1998: 47). Тому печера – неможливе для однозначної ідентифікації місце “по той бік смерті”. Хіба така неможливість – слід можливостей, які отримує втаємничений у самій “надзвичайно глибокій печері ... недалеко від чистих джерел води” (Еліаде, 1998: 47), де ритуальна смерть передбачає миттєвий спалах усієї власної історії від перинатального стану до останнього моменту, де людина дістає можливість комунікації як із живими, так і з померлими. Однак досвід homo religiosus одержує в тексті пояснення в його контузії. Тільки це не дає підстав для ототожнення письменником психопатології та містики. Радше, навпаки, переживання “смерть без смерті” стає миттю повернення здоров’я: на вітрильник юнак потрапляє в пошуках лазарету й лікаря, і його поведінка контрастує з поведінкою божевілья та істерії інших.

Пасаж дозволяє означення смерті(ей) людини як ініціації червонарма. За логікою тексту про “смерть без смерті” п’ятикутна зірка на його кашкеті – наслідок “остранення” магічних знаків на тілі (лобі) втаємничуваного, які полишають адепти: на зразок рисунку “ерунчильда” (“рука диявола”): у тексті Яновського зірка постає таким же енігматичним знаком, як і знак ерунчи (Еліаде, 1998: 47). Закону “остранення” як “переломлення” магічного, сакрального “в нашій добі, в наших будівництві, в матеріалістичнім світогляді” (Яновський, 1930: 31) підлягає інструмент засудженого на смерть – сурма. Джерело образу важко визначити. Однак навіть його апокаліптична генеалогія підпорядкована диссемінації, послідовно розсипаючись множинно значень: “Це – довгий сигнал – пошана мерцєві, привітання життя і заклик одночасово” (Яновський, 1930: 65); закляття сонця, не привітання його, а пробудження: “Сурмач починає сурмити, швидко видніє на дворі, повстає ясний ранок” (Яновський, 1930: 70) тощо.

Ситуація гомогенна сцені страти на шибениці. У ній можна розгледіти знак парадоксальної порожнечі, лінію, окреслювану тілом шибеника/вішалника: порив угору й падіння в морську глибіню. У 1920-і, напевно, розпізнали б тут перш за все апорійне креслення берґсонівської тривалості (durée). Вона постає розклиненим корелятом: 1) шляху до тривалості не у спосіб її тривалого шукання, а “одним

махом”, падіння у тривалість як трансформацію логосу в інтуїцію, де вічне абсолютне відкривається як таке, що є поряд, з нами / у нас, і є сутністю цілісною, психологічною, а не фрагментарною, математичною; 2) моря як суперечливого образу тривалості: на його поверхні немає жодного сліду, тут неможливий доторк до того, що вже було, тут кожна дорога нова; морські глибини приховують витіснене, яке може виявити себе на поверхні чи то у формі уламків, чи потужного потоку.

Людину Яновського цей загадковий рух, заданий машиною смерті, визволяє з-під влади міфічного часу та його автоматизму. Усупереч долі, імплікованої в кореляції шибеника/“сорванца”/“сорвіголови”, що передбачає “срыв” езекуції. Деконструкція гетеросемантики слова “шибеник” дозволяє запідозрити у випадковому переможцеві смерті того, хто руйнує канони міфу та ставить під сумнів його задану логіку: мова йде про те, щоб “протиставити фікції порядку анархічний імпульс уяви” (Горяинова, 2017). Деконструкції підлягає тривіальна асоціація шибеника та Повішеного/Зависнутого ( The Hanged Man, Le Pendu), XII карті Таро, яка символізує як спиритуалізацію нижчої природи, так і втрату духовних якостей чи здібностей, “тимчасову перемогу полярності над духовним принципом рівноваги”, що сигналізує про необхідність перевертання способу мислення з тим, щоб стати філософом. Це передбачає відмову від персонального оволодіння чимось, “відмову від правила золотого на користь золотого правила” (Холл, 1984: 476). Така трансформація – доторк до логіки “Балади повішених” (“Епітафії Війона”) (“Ballade des pandus” (“L’Épitaphe Villon”) (1462) з її проською про помилування.

“Смерть без смерті” шибеника в Яновського могла б підлягати ніцшеанському декодуванню. Порятунком шибеника – аналог благословення “випадку, невинності, відваги і завзяття” (Ніцше, 1993: 163), найдавніших шляхетних якостей, звільнених від рабської покорності розрахунку. Смерть без смерті полишає знак нової знаті. Позасвідомий танець на палубі, що була місцем смерті, радісні ритмічні рухи випадково порятованого тіла – корелят блаженного танцю “ногами випадку” (Ніцше, 1993: 163), на що спроможні “царські речі”. Натомість загибель – фінал фаталіста. Так гине офіцер, який в усьому вдається до мімесису Наполеона. І це смерть людини, яка не просто абсолютно довіряє долі й не здатна стати над нею. Катастрофа офіцера – у неспроможності до висот amor fati. Він далекий від думки, що “необхідність не усуває й не скасовує випадковості”, а “утверджується у випадковості цілком у такому ж сенсі, у якому буття утверджується в становленні, а єдине – у множинному” (Делёз, 2003: 79).

Між тим варто зауважити не тільки культурний, але й автобіографічний код шибеника. За спогадами сучасників, Яновський – це таємниця “завше чогось юнацького, хлопчачого, пустотливого, навіть наївного”, “буяння зворушливого хлопчачого запалу, що його він і згодом цілком не позбувся...” (Лист, 1980: 6, 23). Звідси, зауважують вони, відсутність точності вислову в його текстах. Однак не можна помітити вражаюче відшліфованого судження Яновського,

афористичної апології шибеництва, що є тожсамістю молодості – не відтинку життя, а життя взагалі: “Життя – є молодість, любов і труд. ... Все життя чоловік лише шліфує грані своєї молодості”. Фізична старість – не опозиція молодості, а її майстерно оброблений скарб – “дивовижний рубін”: “На заході днів він засяє нестерпучим блиском. І погасне. Бо другої молодості немає у світі” (Яновський, 2012: 56).

“Не зовсім повішений” може співвідноситися зі станом підвищеності семантики, яка забезпечує “питому вагу творчого напруження” (Юринець, 1929: 277). Філософ переходової доби співвідносить його із зразковою (“Наполеонівською”) “холодною розумовою страстю” (Юринець, 1929: 278) автора як відповідник психології провідного класу. У випадку Яновського, напружений спокій – наповнена нюансами характеристика тих, хто переживає зустріч зі смертю як неминучістю. Це “спокійна жорстокість... облич” (Яновський, 1930: 30), яку він розпізнає в козаків із “Звенигори” Довженка. У кіносценарії ж “обличчя людини спокійне, але бліде. Це – не герой, що може бравувати й вихвалитися – цим керує необхідність, неможливість інакше повернути справу” (Яновський, 1930: 47).

Апорійність шибеника-смертника Яновського ускладнюється часовою апорією: вона передбачена темпоральним зсувом, енонсованим у назві кіносценарію “Бородаті мисливці знаходять молодість!”, що підпорядковує його законам “реконструкції “зворотного тексту життя”” (Цивьян, 1991: 83), є прозорою алюзією на “мирсконца” авангардистів, на утвердженню ними можливості “от кончины плыть к молодости” (В. Хлебников). Логіка *tempus reverses* як заперечення другого закону термодинаміки, за яким час може рухатися лише в одному напрямку, задавала семантику можливих світів, яку в кіно закріпили за проєкційним апаратом: цей “автомат із підвищеною свободою” допускав не тільки рух у прискореному чи уповільненому темпі, але й поворот, рух у зворотному напрямку. Досвід катабазису/анабазису шибеника Яновського сигналізує не про реміфологізацію навіть у множині відомих симетрій острів/поліс, острів/материк, колонія/метрополія, а про відкриту структуру, яка передбачає доповнення і зустріч з неможливим. Вона розпочата в романі “Чотири шаблі” (1928), де співвідноситься з незрозумілим переміщенням “маршалів революції” в простір сибірської тайги, в авантюрний світ шукачів золота, можлива референція чого забезпечується деформацією назви “чітірі сашкі” (Костюк, 2008: 375). Це “лінгвістичне шибеництво” – можлива спроба утвердження “органічного національного” в спосіб глибокого маневру, приступного особливим козакам-характерникам, для яких чужий простір дозволяє “винюхування” свого: у нім можна відчути запах сибірських шаманів.

Підпорядкованість неможливого прочитанню стосується в кіносценарії не тільки сцени смерті, яка не стала реальністю. Посиленню неможливості сприяє місце порятунку “не зовсім мертвого”: острів, дивна, особлива зона, водночас закрита й відкрита. Дивна і як міфологічна формула, що не розрізняє рівнів царства мертвих: “інший світ”, “ірій” є антиномічним локусом “рай/пекло”. І як формалістська емблема мистецтва, сповненого передчуття: “Уже майже усвідомлене



народження нового, але його ще немає” (Шкловский, 1961: 260).

Людина, яка втекла від смерті на острів, сприймається його мешканцями за невідомого, чужинця, який “приніс ... багато неспокою”, зустріч з яким аналогічна зустрічі із привидами: “він омана і кара” (Яновський, 1930: 58). Той, хто ні живий, ні мертвий, завис між світами, хоча й спроможний до інтенсивного переміщення. Він не свій “в іншому світі”, у царстві мертвих. Але він інший серед живих, носіїв архаїчних вірувань: їм привид несе не невідомість, а небезпеку: матрос із парусника, куди повертається “не зовсім закатований” як на свою могилу, “хоче плигати за борт – він боїться мерців – найбільше шибеників і утоплеників, котрі оживають і приходять уночі” (Яновський, 1930: 68).

“Остраненіє” традиції, де “ саме поняття номінації стосовно острова умовне і не впливає на семантичне поле образу” (Горницькая, 2013: 19–20), супроводжується його називанням ц(Ц)арський. Важливість акту номінації увиразнена тим, що паралельна назва кіносценарію “Бородаті мисливці знаходять молодість!” – “Царський острів”. Оновлення паратексту/картушу передбачає прочитання насамперед його самого у вимірі *différance*. Царський – можливий уламок історії революційного перевороту в жовтні 1917 року, центром якої стає полишений державцем острів та його обслуга. Однак уже “очисленість життя” на острові (кількість військових із царської обслуги співвідносна з повторюваною Яновським сакральною пропорцією 4+7) сигналізує про пронизування реального сюжету ірреальним сенсом, про інтенсивний рух поміж реальним та умовним, що передбачає невдоволеність аналогією поезії та “ігривого нахабства” (Юринець, 1929: 276) і дає поштовх до інтервенції напруженого розгадування. Тут ц(Ц)арський острів – решток езотеричних сюжетів, важливих у пореволюційний час, про Північне море та острів *Basileia*, себто “Царственный”, або *Osericta*, аналог Острова божественних Царів чи Богів-Царів (Блаватская, 1998: с. 915–916). У міфології його знають як острів Атлантида, місце народження Богів та початку Божественної династії царів Атлантиди, а відтак появи перших людей унаслідок достаточного втілення богів. Бородаті мисливці з ц(Ц)арського острова – маневр на території поетизації дідів у Довженка. Ця Довженкова “призма часу”, що дозволяє розглядати конкретне й індивідуальне як узагальнено філософське, так що воно, вириваючись з часових меж, розростається у віки” (Довженко, 1984: 29), за законом “подвійного кола”. Діди/варвари Яновського, позбувшись борід, перестають бути “домовиками історії”/хранителями “царських скарбів”, стаючи її солдатами: дістати молодість у(після) смерті – стати революціонером. Новий статус передбачав перевертання буття й існування до основ: революціонер повертав невідомість і незнаність життю, діставши досвід неспізнаної смерті. Усупереч обставинам Яновський утверджуватиме це відкриття завжди. Скажімо, у романі “Вершники” (1935) воно в невтраченому посланні з озер-саг до мартенівського цеху, від листоноші до металурга, просторі демонстрації новою елітою волі до нового й до свободи, навіть у найрадикальнішому її розумінні як волі до

самовбивства/свободи самовбивці.

“Остраненіє” острівної історії смерті без смерті Яновського дістане новий акцент у Юрія Шереха *Displaced Persons*, який вважатиме письменника тим окремим митцем, хто спроможний дістати самих безодень національного. У Шереха рух з острова на озері до материка – символ подолання етапу національної ідентифікації, етапу адаптації до часу та самоврятування в ньому (“як мишей з корабля, що тоне” (Шерех, 1998: 579)). Це новий етап вписування у світ того, хто може “витворити й запропонувати людству свою концепцію доби” (Шерех, 1998: 572), почавши з напруженого самовипробування питанням про можливість пропозиції людству і здійснення “нового і може справді людського варіанту маршруту доби... вищих супроти досі відомих можливостей” (Шерех, 1998: 572). Неможливо непросте подолання української психології можливе через уміння дерзновенно мислити й розуміти на противагу традиції фанатизму й сліпої віри. Ризикнути, узяти життя у свої руки – це, за прикладом Миколи Хвильового, “шикарним леопардом” увірватися в храм української провінційності й розбити його священне начиння: “... і Христос більше цинив розбійника, а не митарів і фарисеїв” (Шерех, 1998: 574). Ризик розпочати незнане, а не очікувати на те, що “має початися невідоме нове” (Шерех, 1998: 579), – стиль людини, яка спалює корабель як можливий поворот на острів.

Фігура неспізаного досвіду смерті на шибениці вітрильника у версії Ю. Яновського дозволяє не просто висунути під сумнів гіпотезу автора коментарів до інтелектуальної біографії Деррида щодо українського письменника в референції французького філософа (Петерс, 2018: 104), а використати її як імпульс до складного осмислення, як того варті особливі явища й події. Ризикована сильна думка стає корелятом і способом утвердження сили життя.

Смерть без смерті в кіносценарії Яновського стає доказом того, що українська література 1920-х визначала себе як література переходової доби в буквальний спосіб: апелюючи до проблем порогового мислення, на переході між життям і смертю, висувуючи цю проблему на саме вістря оновлення й вивільнення від автоматизму й передбачаючи напружене нюансоване вдумливе перепрочитання, де остаточна інтерпретація зазнавала редукції/смерті, гарантуючи тексту парадоксальну можливість жити.

### Література

1. Автономова Н. Философский язык Жака Деррида / Н. Автономова. – Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2011. – 510 с. (Российские Пропилеи).

2. Блаватская Е. Тайная доктрина: Синтез науки, религии и философии / В 2-х т. / Е. Блаватская. – Санкт-Петербург: Кристалл, Корона принт, 1998. – Т. 2. – 992 с.

Брюховецька Л. Перерваний політ. Українське кіно часів ВУФКУ: спроба реконструкції / Л. Брюховецька. – Київ: Вид. дім “Киево-Могилянська академія”, 2018. – 570 с. (Кінематографічні студії. Випуск восьмий).

3. Горницкая Л., Ларионова М. Место, которого нет... Острова в русской литературе / Л. Горницкая, М. Ларионова. – Ростов-на-Дону: Изд-во ЮНЦ РАН, 2013. – 226 с.

4. Горяинов О. В защиту кино-модернизма. Один комментарий к третьему комментарию Делёза к Бергсону / О. Горяинов // *Cineticle*. Интернет-журнал об

авторском кино. Философии (в) кино. – 2017. – № 23. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.cineticle.com/magazine/1559-23-0-deleuze-avec-bergson.html>

5. Делёз Ж. Ницше и философия / Ж. Делёз; пер. с фр. О. Хомы под ред. Б. Скуратова. – Москва: Ad Marginem, 2003. – 392 с.

6. Деррида Ж. Разбойники / Ж. Деррида; пер. с фр. Д. Калугина под ред. А. Магуна // Новое литературное обозрение. – 2005. – № 72 (2). – С. 31-60.

7. Деррида Ж. Ухобиографии. Учение Ницше и политика имени собственного / Ж. Деррида; пер. с фр. и коммент. В. Лапицкого. – Санкт-Петербург: Академический проект, 2002. – 106 с. (XX век. Классическая библиотека).

8. Довженко і світ. Творчість О. П. Довженка в контексті світової культури. Статті. Есе. Рецензії. Спогади. Доповіді. Відгуки. Листи. Телеграми / Упоряд. С. Плачинда. – Київ: Рад. письменник, 1984. – 224 с.

9. Кино и его призраки. Интервью с Жаком Деррида Антуана де Бекон и Тьерри Жусса / Лит. Редакция Стефана Делорма // Сеанс. – 2004. – № 21-22. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://seance.ru/n/21-22/retro-avangard-zhak-derrida/kino-i-ego-prizraki/>

10. Костюк Г. Зустрічі і прощання. Спогади: У 2-х книгах / Г. Костюк; передм. М. Жулинського. – Київ: Смолоскип, 2008. – Кн. 1. – 720 с.

11. Лист у вічність: Спогади про Юрія Яновського / Упор. Т. Стах. – Київ: Дніпро, 1980. – 349 с.

12. Ницше Ф. Так казав Заратустра. Жадання влади / Ф. Ницше; пер. з нім. А. Онищука, П. Тарашука. – Київ: Основи, Дніпро, 1993. – 415 с.

13. Петерс Б. Деррида / Б. Петерс; пер. с фр. Д. Кралечкина. – Москва: Изд. дом "Дело" РАНХиГС, 2018. – 640 с. (Интеллектуальная биография).

14. Холл М. П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии / М. П. Холл; пер с. англ. и предисл. В. Целищева. – Санкт-Петербург: Спикс, 1984. – 794 с.

15. Цивьян Ю. Историческая рецепция кино: Кинематограф в России, 1896 – 1930 / Ю. Цивьян. – Рига: Зинатне, 1991. – 492 с.

16. Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи / Ю. Шерех; ред. рада В. Шевчук та ін. – Харків: Фоліо, 1998. – Т. 1. – 607 с. (Українська література ХХ століття).

17. Шкловский В. Художественная проза: Размышления и разборы / В. Шкловский. – Москва: Советский писатель, 1961. – 666 с.

18. Элиаде М. Шаманизм: архаические техники экстаза / М. Элиаде; пер. с англ. – Киев: София, 1998. – 384 с.

19. Юринець В. Діялог останній / В. Юринець // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 135 (5). – С. 275-280.

20. Янкелевич В. Смерть / В. Янкелевич; пер. с фр. и лат. – Москва: Изд-во лит. института, 1999. – 448 с.

21. Яновський Ю. Голівуд на березі Чорного моря / Ю. Яновський. – Київ: Укртеокіновидав, 1930. – 72 с.

22. Яновський Ю. Чотири шаблі: оповідання, есеї, романи / Ю. Яновський; автор передмови, комент., словника Г. Хоменко. – Харків: Фоліо, 2012. – 572 с.

23. Derrida J. Demeure. Maurice Blanchot / J. Derrida. – Paris: Galilée, 1998. – 143 p.

## References

1. Avtonomova N. (2011). *Filosofskiy yazyk Zhaka Derrida*. Moskva: Rossiyskaya politicheskaya entsiklopediya (ROSSPEN). (Rossiyskiye Propilei) [in

Russian].

2. Blavatskaya E. (1998). *Taynaya doktrina: Sintez nauki, religii i filosofii*. V 2-kh t. T. 2. Sankt-Peterburg: Kristall. Korona print [in Russian].

3. Briukhovetska L. (2018). *Perervanyi polit. Ukrainske kino chasiv VUFKU: sprobna rekonstruktsii*. Kyjiv: Vyd. dim "Kyievo-Mohylianska akademiia" (Kinematohrafichni studii. Vypusk vosmyi) [in Ukrainian].

4. Gornitskaya L., Larionova M. (2013). *Mesto. kotorogo net... Ostrova v russkoy literature*. Rostov-na-Donu: Izd-vo YuNTs RAN [in Russian].

5. Goryainov O. (2017). *V zashchitu kino-modernizma. Odin kommentariy k tretyemu kommentariyu Deleza k Bergsonu*, Cineticle. Internetzhurnal ob avtorskom kino. Filosofii (v) kino, 23. [Elektronnyy resurs]. Rezhim dostupa: <http://www.cineticle.com/magazine/1559-23-0-deleuze-avec-bergson.html> [in Russian].

6. Delez Zh. (2003). *Nitsشه i filosofiya*. Moskva: Ad Marginem [in Russian].

7. Derrida Zh. (2005). *Razboyniki*, Novoye literaturnoye obozreniye, 72(2), 31-60 [in Russian].

8. Derrida Zh. (2002). *Ukhobiografii. Ucheniye Nitsشه i politika imeni sobstvennogo*. Sankt-Peterburg.: Akademicheskyy proyekt. (KhKh vek. Klassicheskaya biblioteka) [in Russian].

9. (1984). *Dovzhenko i svit. Tvorchist O. P. Dovzhenka v konteksti svitovoi kultury. Statti. Ese. Retsenzii. Spohady. Dopovidy. Vidhuky. Lysty. Telehramy*. Kyjiv: Rad. Pysmennyk [in Ukrainian].

10. (2004). *Kino i ego prizraki. Intervyu s Zhakom Derrida Antuana de Bekom i Tyerri Zhussa*, Seans, 21-22. [Elektronnyy resurs]. Rezhim dostupa: <https://seance.ru/n/21-22/retro-avangard-zhak-derrida/kino-i-ego-prizraki/> [in Russian].

11. Kostyuk H. (2008). *Zustrichi i proshchannia. Spohady: U 2-kh knykhakh*. Kn.

1. Kyjiv: Smoloscyp [in Ukrainian].

12. (1980). *Lyst u vichnist: Spohady pro Yuriia Yanovskoho*. Kyjiv: Dnipro [in Ukrainian].

13. Nitsشه F. (1993). *Tak kazav Zaratustra. Zhadannia vldy*. Kyjiv: Osnovy, Dnipro [in Ukrainian].

14. Peters B. (2018). *Derrida*. Moskva: Izd. dom "Delo" RANKhiGS. (Intellektualnaya biografiya) [in Russian].

15. Khol M. P. (1984). *Entsiklopedicheskoye izlozheniye masonskoy germeticheskoy, kabbalisticheskoy i rozenkrejtsеровskoy simvolicheskoy filosofii*. Sankt-Peterburg: Spiks [in Russian].

16. Tsivian Yu. (1991). *Istoricheskaya retseptsiya kino: Kinematograf v Rossii. 1896 – 1930*. Riga: Zinatne [in Latvia].

17. Sherekh Yu. (1998). *Porohy i zaporizhzhia. Literatura. Mystetstvo. Ideolohii*. Try tomy. T. 1. Kharkiv: Folio. (Ukrainska literatura KhKh stolittia) [in Ukrainian].

18. Shklovskiy V. (1961). *Khudozhestvennaya proza: Razmyshleniya i razbory*. Moskva: Sovetskyy pisatel [in Russian].

19. Eliade M. (1998). *Shamanizm: arkhaischeskiye tekhniki ekstaza*. Kijev: Sofiya [in Ukrainian].

20. Yankelevich V. (1999). *Smert*. Moskva: Izd-vo lit. institute [in Russian].

21. Yanovskiy Yu. (2012). *Chotyry shabli: opovidannia, esei, romany*. Kharkiv: Folio [in Ukrainian]

22. Yanovskiy Yu. (1930). *Holivud na berezi Chornoho moria*. Kyjiv: Ukrteokinovydav [in Ukrainian].

23. Yurynets V. (1929). *Dialoh ostannii*, Literaturnyi yarmarok, 135(5), 275-280 [in Ukrainian].

24. Derrida J. (1998). *Demeure. Maurice Blanchot*. Paris: Galilée [in France].

### АНОТАЦІЯ

Стаття – спроба прочитати одну із найвиразніших апорійних конструкцій в сучасному просторі перетину літератури й філософії: досвід смерті, що залишився не прожитим. Теоретична основа дослідження – філософія Жака Дерріда, який не тільки спостеріг її у сучасника Моріса Бланшо, але й передбачав можливість її вияву при перепрочитанні складних текстів минулого, перш за все Фрідріха Ніцше, з яким пов'язував “деконструкцію до деконструкції” неспізаного досвіду смерті. У вітчизняній науці заагда не спізаной смерті досі не стала предметом уваги. Як і рідкісний текст, що торкається цієї проблеми: кіносценарій прихильника німецького філософа Ю. Яновського “Бородаті мисливці знаходять молодість” (1929), структурований подією страти юнака-червонарма, що залишається жити чи то з волі випадку, чи то внаслідок приступного втаємничення уміння керувати волею до життя перед смертю, яку усвідомлює як необхідність та неминучість. Неспізнаний досвід смерті в кіносценарії досліджується в окільний спосіб: як реакція на вмирання “великого німого”, співвідносна з бажанням використати цю подію за “образ-час” (Ж. Дельоз), поданий за законами привидології, де живі потребують присутності неприсутніх, навіть померлих, справді важливих, але не приступних розумінню, розрізнення яких можливе на рівні “образу-руху” (Ж. Дельоз). За цих обставин парадокс “смерті без смерті”, який є і філіацією досвіду “приреченого на смерть”, і його перевертанням, вмотивований тріумфом формалізму в час Яновського, звідки “остраненіє” кожного топосу із простору “смерті без смерті”: корабля, моря, острова, печери тощо. Винятковим моментом визнано розповідь порятованого про власну смерть, яка не стала реальністю, так що автобіографія героя кваліфікується як автотанатографія. Механізм перетворення виправданий мовою кіно, експансія якої у текст безсумнівна (насамперед “крупний план”, що виконує подвійну роль: виокремлення найбільш важливого та його референцію у вимірі психоаналізу). Шибеницю окреслено як центр події, в якій можливе неможливе: механізм смерті з надзвичайною амплітудою розмаху структурує аналогічний семантичний простір, підвладний логіці “підвішеності” Дерріда. Слово “шибеник”, висунуте, за деконструктивними процедурами, у простір звичних омонімічних відношень, дістає, згідно з французьким *jeu* (гра), доповнення у значенні “молодий”. Звідси висновок, що ситуація неспізаного досвіду смерті в Яновського є не так описом незносних переживань приреченого, як джерелом нездоланної рішучості розгадування вражених нею глядача чи філософа.

**Ключові слова:** деконструкція, смерть, автотанатографія, апорія, гра, кіно, неможливість

УДК 82.161.2

DOI 10.31494/2412-933X-2019-1-9-158-164

## FOLKLORISM OF THE UKRAINIAN ARTS OF THE 1920–1930 S.

### ФОЛЬКЛОРИЗМ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ 20-30-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

**VALENTYNA SHKOLA,**

Doctor of philological sciences,  
Associate Professor

[shkolaval@gmail.com](mailto:shkolaval@gmail.com)

*Berdiansk state pedagogical  
university*

✉ 4 Shmidta St.,  
Berdiansk, 71112

**ВАЛЕНТИНА ШКОЛА,**

доктор філологічних наук, доцент

*Бердянський державний  
педагогічний університет*

✉ вул. Шмідта, 4  
м. Бердянськ, 71112

*Original manuscript received: August 30, 2019*

*Revised manuscript accepted: September 27, 2019*

#### **ABSTRACT**

*The article is devoted to the research of the actual contemporary scientific problem of interaction of folklore and other types of art. There have been defined that folk art is in many channels enters the consciousness of the artist both as a material which is used by artistic and as a complex of multifaceted impressions which feed his artistic imagination .*

*The problem of interaction of collective and author's individual creativity is considered, there have been defined that organic connection with folklore is natural for Ukrainian artists of different historical stages.*

*The researcher reveals the essence of the concept of folklore. Forms of folklorism of art works are outlined. Manifestations of folklore in artistic culture in particular during periods (romanticism, modernism) are analyzed. The prerequisites for actualization of folklore-artistic interaction in the 20-ies years of the XX century – the era of Ukrainian Renaissance are clarified. The problem of folklore are researched on the basis of music, painting and literary works. The ways of penetrating folklore into the author's texts are considered.*

*In the aspect of folklore the dialectic development of cultural and artistic consciousness of the specified historical period is considered. It is noted that study of interaction of folklore with literature and other arts (music, painting) intensifies the interdisciplinary context.*

**Key words:** *folklore, art, fiction, music, painting, poetics, author, interpretation.*

**Актуальність дослідження.** Художня література, як і інші види мистецтва, перебуває в процесі постійних змін і оновлень. Цей процес може бути як яскраво вираженим, так і латентним. Образний і сюжетний матеріал, створений ще первісною колективною свідомістю, тяжіє над митцем, визначаючи характер його майбутніх творів. Медіатором, який забезпечує таку наступність, є фольклор.

**Постановка проблеми.** Для позначення різних «ненаукових»

форм занять і захопленнь фольклором у кінці ХІХ ст. французьким фольклористом П. Себійо був запропонований термін «фольклоризм», який уживається на позначення інтеграції фольклорного матеріалу в мистецький твір. Кирило Чистов зауважив, що у сучасній міжнародній етнографії цей термін застосовується до ширшого кола явищ, які об'єднуються загальною ознакою функціонування традиційних елементів народного мистецтва, народних обрядів і фольклору в рамках сучасних нетрадиційних (модернізованих) побутових, обрядових і естетичних систем (Чистов, 1986: 52). Включаючись у систему сучасної духовної культури, у якій домінують нефольклорні форми, фольклор набуває вторинного характеру, означений науковцем як «фольклоризм» (Чистов, 1986: 40). Подібну думку зустрічаємо і в дослідниці музичного фольклору Софії Грици: «Усі форми (поза усною) побутування фольклору в природному середовищі прийнято сьогодні називати фольклоризмом» (Грица, 2000: 37). У літературознавстві термін «фольклоризм» уживається на позначення інтеграції фольклорного матеріалу в художній літературний текст. Наявність варіантів: «фольклоризм», «фольклоризм у літературі», «фольклоризм літератури», «літературний фольклоризм», свідчить про неуніфікованість термінологічної бази. Існує багата синоніміка термінологічного словника: «фольклоризм» і «фольклорність» (І. Айзеншток), «фольклоризм» і «фольклоризація» (О. Гончар), «фольклоризм» і «олітературення» (І. Денисюк), «фольклоризм» і «художня асиміляція фольклору» (В. Погребенник). І хоча неуніфікованим залишається вживання термінів, якими позначені взаємини літератури і фольклору, а поняття «фольклоризм» у літературознавстві, на відміну від фольклористики, застосовується не надто часто, «оперування літературою за поміччю фольклору» (М. Грушевський) – один із давніх наукових методів.

**Аналіз попередніх досліджень.** Специфіка взаємодії фольклору з літературою та іншими видами мистецтва (явища фольклоризму і фольклоризації) – предмет наукових зацікавлень О. Гончара, О. Гнідан, І. Денисюка, О. Дея, В. Івашківа, О. Когут, Г. Ноги, В. Погребенника, М. Сиваченка, Л. Скупейка, О. Федорука, О. Шевчук, Ж. Янковської, М. Яценка та ін.

Сприйняття народнопоетичного матеріалу, ступінь його осмислення залежить від таланту митців, їхніх світоглядних позицій, сформованих реаліями доби. **Мета** розвідки – розглянути питання фольклоризму українських мистецьких творів 20-х років ХХ століття. **Завдання** дослідження – окреслити фольклоризм як мистецьку категорію; висвітлити специфіку взаємодії фольклору з літературою, музикою, живописом; окреслити принципи і прийоми використання фольклорного компонента в авторських творах.

На думку Віктора Гусева, фольклоризм як суспільне явище з'являється тоді, коли об'єктивні умови соціального і культурного прогресу ускладнюють розвиток традиційних форм свідомості і побутування фольклору у власне народному житті, коли фольклор із

своїєї природної і локальної побутової сфери переходить у інше соціальне середовище, стаючи об'єктом зацікавлення інтелігенції, і коли фольклор одночасно сприймається і як цінність, яку втрачають, і як матеріал для відродження національної культури (Современность и фольклор, 1977: 131).

На різних культурно-історичних етапах запозичення митцями з народнопоетичного джерела (процес фольклоризму) має неоднакову інтенсивність. Пріоритетного значення надавали усній художній традиції романтики, які, виступаючи в ролі етнографів, фольклористів і митців, сприймали її багатогранно, насамперед – як засіб пізнання світовідчуття народу, його етики й естетики. Спадкоємці романтиків – модерністи – продемонстрували цілий спектр підходів до народної творчості: від несприйняття на ранній стадії через характерний для традиційної вітчизняної літератури етнографізм до активного використання з метою осмислення національної своєрідності в 20-х – на початку 30-х років.

У цей період українського Відродження митці, розглядаючи народні твори також як дієвий засіб у боротьбі проти іноземної асиміляції, залучали їх для розв'язання державотворчих завдань. Був потужним процес «розширення і збагачення репертуару на фольклорній основі» (Шевчук, 2005 :308).

У музичному мистецтві до народного мелосу апелювали Микола Лисенко і Михайло Вербицький, Микола Леонтович і Яків Степовий та інші композитори. Збирач зразків народних мелодій Микола Лисенко залишив вагомий фольклористичну спадщину. Дбаючи про популяризацію народного мелосу, композитор половину із зібраних ним півтора тисячі записів пісень видав в художньому опрацюванні. Етнограф Климент Квітка опублікував збірник «Українські народні мелодії», із якого черпали композитори, розширюючи і збагачуючи свій репертуар. Наукове дослідження українських народних інструментів здійснив мистецтвознавець, музикант, художник, письменник Гнат Хоткевич.

До фольклору апелювали творці камерних та великих форм української інструментальної музики. Молода генерація тогочасних українських композиторів (Михайло Вериківський, Левко Ревуцький, Борис Лятошинський, Віктор Костенко, Юлій Мейтус та ін.) «свіжо і повному реалізує свої наміри у цьому напрямку» (Шевчук, 2005: 297).

Активізувався процес фольклоризму і на Західній Україні. Так, фольклорні джерела живили хорові твори церковної і світської тематики галицьких композиторів Михайла Вербицького і Віктора Матюка. Різномасштабні підходи до використання музичного фольклору, зокрема обрядового, демонстрував Василь Барвінський, який здійснив фортепіанні обробки метажанрових форм різдвяного цикл – колядок і щедрівок. На основі фольклорних мелодій талановиті твори для хору написав Микола Леонтович.

Наприкінці 1920-х – на початку 1930-х років у Києві та Харкові були спроби навчання гри на інструментах «винятково на фольклорних засадах» (Шевчук, 2005: 307).

У перші десятиліття ХХ ст. принципи колоризму народного мистецтва засвоювали художники авангардистського спрямування. Народне мистецтво – один із чинників формування романтично-



поетичної лінії авангарду Марії Синякової. Народні традиції стимулювали мистецькі пошуки Олександра Богомазова.

Спорідненням модернізму з народним мистецтвом визначалося малярство Марка Шагала. У цьому ж ручищі, як вказує Борис Певний, прямували його сучасники Наталія Гончарова і Казимир Малевич [Певний, 1996: с.143]. Киянин Костянтин Малевич «увібрав красу декоративних площин народних розписів і переніс її в сферу чистої духовності – супрематизму» (Певний, 1996: 13). На народну творчість взорувалися групи «Бубновий валет» і «Ослячий хвіст».

Однією з організаторів на Київщині майстринь-вишивальниць була Олександра Екстер, яка розробляла для них зразки для вишивання, «а народні майстрині зі своїм багатовіковим досвідом мали прямий вплив на творчість художниці» (Федорук, 1993: 10). У пейзажах і натюрмортах мисткині помітні ознаки народної культури українців, трансформованої через акції кубо-футуризму.

Неопримітивістські захоплення народною українською картиною виявив Давид Бурлюк. Народний примітив, поєднаний із прийомами староукраїнського іконопису, став визначальним для творчої манери Михайла Бойчука та учнів його майстерні, зокрема Івана Падалки, Василя Седляра. Аналізуючи твори митця у Салоні незалежних у Парижі, Аполлінер, як вказує О. Федорук, «відчув, що своєрідну манеру мистецтва приїжджих художників з України слід шукати у витоках української народної культури» (Федорук, 1993: 11). Обряди, звичаї, народна творчість, а також візантійсько-давньоруські традиції, як спостерегли французькі дослідники, – сформували світоглядні та мистецькі погляди українських авангардистів.

Широко використовував народні традиції Анатолій Петрицький, якому образотворчий фольклор допоміг опанувати кольорову ритміку. Вперше захоплення художника творами народного мистецтва виявилось в сценографії вистави Леся Курбаса «Вертеп» (1919 р.).

Фольклор – джерело для українських письменників, які переважно виховувалися на вітчизняній культурі й традиціях, отримуючи від них усвідомлений чи неусвідомлений імпульс до творчості.

З фольклором література пов'язана історико-генетично, тому певний шар фольклору вона успадкувала під час свого народження. Цей шар називають «первинним». «Вторинне» повернення літератури до фольклору почалося в епоху Просвітництва і Романтизму. «Третьою хвилею» фольклоризму є період модернізму.

Оскільки між естетикою усної і писемної творчості є глибока відмінність, фольклорні сюжети, мотиви, образи, потрапляючи в літературу, переосмислюються, трансформуються авторами. При цьому зберігається певне незмінне семантичне ядро, що породжує в реципієнта передбачувану естетичну реакцію, закладену в глибинах його підсвідомості.

Шляхи освоєння усної народної творчості літературою – прояви основних особливостей фольклоризму – на різних історичних етапах багатоманітні: опрацювання фольклорних творів (розширення сюжету,

загострення конфлікту, введення нових персонажів); індивідуальна розробка народних сюжетів і образів; творення, орієнтуючись на жанрові і стилістичні форми народної творчості оригінальних текстів.

Письменники використовують такі види фольклоризму: стилізація, модифікація, наслідування, трансформація народного сюжету в літературний твір та імітація фольклорного жанру, яка зводиться до мовного шліфування, тощо. Аналізуючи діалог «усна словесність – писемна література», Олекса Мишанич виокремлює дві основні лінії впливу фольклору на літературу: запозичення літературою народних сюжетів і «використання народнопоетичних образів, стильових засобів вираження» (Мишанич, 1996: 58).

Глибоко укоріненою в уснопоетичну скарбницю українського народу була творчість Павла Тичини, Володимира Свідзинського і Богдана-Ігоря Антонича, Григорія Косинки і Тодося Осьмачки, Миколи Куліша і Юрія Яновського, Олександра Довженка і Остапа Вишні та багатьох інших художників слова.

Фольклоризм літератури 20-х рр. ХХ ст. характеризується такими особливостями: переважає не стилістичний вплив фольклору, характерний для попередніх періодів, а сюжетний; стали допоміжними домінантні раніше прийоми цитування (творів, сюжетів, мотивів), стилізації (жанрової, мовної); поодиноким явищем є використання прислів'їв у назвах творів, що було прикметним для драматургії ХІХ ст. (спостерігаються лише окремі випадки: Ю. Гедзь «Віз ламається – чумак ума набирається» (1925), Івана Кочерга «Навчила доля, де шлях до волі» («Манівцем до волі») (1929)). Характерним прийомом відтворення фольклорних традицій у літературі аналізованого періоду є стилізація жанру, зокрема балади, думи, казки, пісні. Серед творів, елементом паратексту яких є лексема *дума*, виділяються: «Дума про незаможника гречкосія та куркуля Дерія» В. Алешка, «Дума про Бармашиху» Валер'яна Поліщука, «Дума про трьох вітрів» Павла Тичини. У драматургії стильові особливості героїко-епічного жанру, його ритміку використали Григорій Лужницький у «Думі про Нечая», Юрій Яновський у «Думі про Британку». Активно застосовували митці прийом контамінації, залучаючи фольклорні компоненти (сюжети, мотиви, образи) до моделювання нової художньої реальності. Яскраві приклади використання цього прийому продемонстрували Остап Вишня («Мікадо»), Кость Кошевський («Будні»), Леонід Красовський-Улагай («Люди й маски (комедія про синьйора Форміку)», Фавст Лопатинський («Козак Голота») та ін. Фольклорні впливи на авторську творчість у цей період є не стільки експліцитними, скільки імпліцитними.

Зміна в 30-х роках суспільно-політичної ситуації на Україні позначилась і офіційною переорієнтацією мистецтва в ставленні до народних джерел. Так, згорання процесу музичного фольклоризму розпочалося наприкінці 20-х, коли «за прямою вказівкою АГМУ розв'язується штучна дискусія навколо місця і значення народної пісні» (Шевчук, 2005: 305). Вона була аналогом літературної та театральної дискусій.

**Висновки дослідження.** Тісні взаємини колективного й індивідуального мистецтва простежуються на різних історичних етапах

їхнього функціонування. Уснопоетичні елементи, засвоєні митцями свідомо чи несвідомо, стали складниками поетики їхніх творів.

Процес звернення до народних першоджерел – визначальна особливість мистецтва 20–30-х рр. ХХ ст. – періоду становлення й функціонування модерної української нації. Композитори через обробку музичного обрядового фольклору та написання оригінальних творів на основі вітчизняного мелосу популяризували народні мелодії. Художники, скульптори та архітектори захоплювалися народною українською картиною. Стимулом для індивідуальних пошуків митців були гончарство, вишивка, ткацтво, писанкарство, архаїчна скульптура, народна архітектура. Традиційна апеляція до усної народної творчості – характерна риса української літератури. Засвоюючи фольклорну поетику, автори зберігають чи переосмислюють і трансформують уснопоетичні теми, мотиви, образи, композиційні схеми, художні засоби, які є джерелом для літератури. У творах письменників 20-х років ХХ ст. фольклорні сегменти функціонують як семантичні, структурні, поетологічні складові.

**Перспективи.** Прочитання авторських текстів у аспекті фольклоризму дасть можливість по-новому осягнути особливості творчої манери митців, специфіку їхнього індивідуального стилю.

#### Література

1. Грица С. Фольклор у просторі та часі. Вибрані статті / С.Грица. Тернопіль: АСТОН, 2000. 228 с.
2. Мишанич О. Кризь віки: Літературно-критичні та історіографічні статті й дослідження / Олекса Мишанич. Київ: Обереги, 1996. 352 с.
3. Певний Б. Марк Шагал: з-під неволі анонімності у світ модерного мистецтва / Богдан Певний // Сучасність. 1996. №6. С. 140–146.
4. Современность и фольклор: Статьи и материалы. Москва: Музыка, 1977. 351 с.
5. Федорук О.К. Авангард України: поміж Сходом і Заходом (1910-1930-ті роки) / О.К. Федорук // Мистецтво, фольклор та етнографія слов'янських народів. Київ: Наукова думка, 1993. С. 5–43.
6. Чистов К.В. Народные традиции и фольклор: очерки теории / К.В. Чистов. Ленинград: Наука, 1986. 304 с.
7. Шевчук О. Климент Квітка і українська музика // Квітка К. Українські народні мелодії / Упоряд. та ред. А. Іваницького / О.Шевчук. Київ: Поліграф Консалтинг, 2005. Ч.2. – С. 277–316.

#### References

1. Hrytsa S. Folklor u prostori ta chasi. Vybrani statyi / S.Hrytsa. Ternopil: ASTON, 2000. 228 s.
2. Myshanych O. Kriz viky: Literaturno-krytychni ta istoriografichni statyi y doslidzhennia / Oleksa Myshanych. Kyiv: Oberehy, 1996. 352 s.
3. Pevnyi B. Mark Shahal: z-pid nevoli anonimnosti u svit modernoho mystetstva / Bohdan Pevnyi // Suchasnist. 1996. №6. S. 140–146.
4. Sovremennost y folklor: Staty y materyaly. Moskva: Muzyka, 1977. 351 s.
5. Fedoruk O.K. Avanhard Ukrainy: pomizh Skhodom i Zakhodom (1910-1930-ti roky) / O.K. Fedoruk // Mystetstvo, folklor ta etnografiia slovianskykh narodiv. Kyiv: Naukova dumka, 1993. S. 5–43.

6. Chystov K.V. Narodnye tradytsy y folklor: ocherky teoryy / K.V. Chystov. Lenynhrad: Nauka, 1986. 304 s.

7. Shevchuk O. Klyment Kvitka i ukrainska muzyka // Kvitka K. Ukrainski narodni melodii / Uporiad. ta red. A. Ivanytskoho / O.Shevchuk. Kyiv: Polihraf Konsal'tynh, 2005. Ch.2. – S. 277–316.

### **АНОТАЦІЯ**

*Статтю присвячено дослідженню актуальної сучасної наукової проблеми взаємодії фольклору та інших видів мистецтва. Зазначено, що народна творчість багатьма каналами входить у свідомість митця і як матеріал, який підлягає безпосередньому мистецькому використанню, і як комплекс багатоманітних вражень, які живлять його художню уяву.*

*У розвідці розглядаються питання взаємодії колективної та авторської індивідуальної творчості, з'ясовано, що органічний зв'язок із фольклором характерний для українських митців різних історичних етапів.*

*Дослідницею розкривається суть поняття фольклоризм. Окреслюються форми фольклоризму мистецьких творів. Аналізуються прояви фольклоризму в художній культурі, зокрема в періоди (романтизм, модернізм) спалахів його активності. З'ясовуються передумови актуалізації фольклорно-мистецької взаємодії в 20-ті роки ХХ століття – епоху українського Відродження. Питання фольклоризму досліджуються на матеріалі музичних, малярських та літературних творів. Висвітлюються способи проникнення фольклору в авторські тексти.*

*В аспекті фольклоризму осмислюється діалектика розвитку культурної та художньої свідомості зазначеного історичного періоду. Зауважується, що дослідження взаємодії фольклору з літературою та іншими видами мистецтва (музикою, живописом) активізує міждисциплінарний контекст.*

**Ключові слова:** фольклор, мистецтво, художня література, музика, живопис, фольклоризм, поетика, автор, інтерпретація.

УДК 398: 82.09 (477)

DOI 10.31494/2412-933X-2019-1-9-165-174

## SEA AS FIELD: ARCHETYPAL EXISTENTIAL TOPOI IN E. HEMINGWAY'S SHORT NOVEL "THE OLD MAN AND THE SEA"

### МОРЕ ЯК ПОЛЕ: АРХЕТИПНІ ТОПОСИ БУТТЯ У ПОВІСТІ Е. ХЕМІНГВЕЯ "СТАРИЙ І МОРЕ"

**ZHANNA YANKOVSKA,**  
Doctor of Philological Science,  
Associate Professor

<https://orcid.org/0000-0002-7846-2796>

[zhanna.yankovska@oa.edu.ua](mailto:zhanna.yankovska@oa.edu.ua)

The National University of Ostroh  
Academy

✉ 2 Seminarska St.

Ostroh, Rivne oblast 35800

**ЖАННА ЯНКОВСЬКА,**  
доктор філологічних наук,  
професор

Національний університет  
"Острозька академія"

✉ вул. Семінарська, 2, м. Острог,

Рівненська обл., 35800

Original manuscript received: August 09, 2019

Revised manuscript accepted: September 30, 2019

#### ABSTRACT

*This paper allows a new interpretation of Ernest Hemingway's short novel The Old Man and the Sea. The purpose of the study is to combine literary view on the text and to analyse it using interdisciplinary methods along with applying archetypal analysis and comparative analysis which allows more "stereoscopic" view on characters and conflicts depicted by the author. To achieve this purpose, an archetypal concept "Home – Field – Temple" has been utilised, the universal nature of which was proven by K. Jung, M. Heidegger, H. Hachev, S. Krymskyi. Thus, the analysis of the literary work has also involved certain philosophical categories. The abovementioned conceptual topoi form an existential basis of an epic work the recognition of which facilitates perception of the events in a work as not "plane".*

*In E. Hemingway's short novel, all three existential topoi are represented, however, while "Home" and "Temple" can be found in only several scenes (which is characteristic of such type of works), the "Field" topos, which in the context of this short novel is represented by the Sea, has gained the fullest representation.*

*The Sea as a vitally important space for the protagonist, an old fisherman named Santiago, involves all the features of the "Field" topos with its inherent binary semantics: on the one hand it is, to some extent, a necessary "cornucopia" for Santiago and the likes, comparable to farmer who grow crops on their land, and on the other hand it is a strange world which will always remain unknown and mysterious, it is a Field of battle with inclement weather, the elements, "big fish", sharks, even with himself, like in the analysed work.*

*The abovementioned methods have been used by the author of the study to analyse several literary works predominantly by the Ukrainian authors. The analysis of E. Hemingway's short novel from this perspective is the first attempt of this kind and*

*this experience can be used for the further interpretation of other works of the author as well as other authors.*

**Key words:** *E. Hemingway's short novel The Old Man and the Sea, concept "Home – Field – Temple", "Field" topos.*

Важливим кроком у сучасній філологічній науці є здійснення аналізу художніх творів на межі різних наукових гуманітарних галузей. Тому *мета* та, власне, й основне *завдання* цього дослідження, застосовуючи такий спосіб прочитання твору, виявити та показати глибокі зв'язки літературного тексту із часом і простором, на фоні яких відбуваються описані події, – акцент зроблено саме на зображених топосах буття.

Виокремлення та аналіз архетипних складників літературних творів – надзвичайно цікава й актуальна сьогодні методологія, яка дозволяє по-новому, глибоко зрозуміти твір, вчинки й життя героїв, впливає на їх оцінку й осмислення. Таке бачення виходить за межі суто літературознавчих студій, вигідно їх доповнює й знаходиться у семантичному полі інтердисциплінарності.

Під час студювання теми найширше застосовано метод архетипів, герменевтичний підхід до трактування твору, компаративний метод та фрагментарно інші загальнонаукові методи. За основу взято саме метод архетипів, вперше в українській гуманітаристиці запропонований для аналізу явищ культури (в тому числі й художніх творів) філософом та етнокulturологом С. Кримським (Кримський, 2008; 2006; 2010). Застосування цього методу й визначає інтердисциплінарний підхід до аналізу літературного тексту.

Екзистенція людини не просто як особи, а як особистості оприявнюється через певні форми усвідомленого буття, котрі здатні рефлектувати в модуси людської присутності у світі. Іншими словами, будь-який простір, який заповнює своєю присутністю людина, стає «людиновимірним», він стає топосом плинності її буття. У процесі аналізу особливостей протікання такого «людинобуття» вчені окреслили низку універсальних концептів, які пронизують усі його сфери і визначають векторність конкретних моно- чи полігалузевих досліджень. Однією з таких наскрізних універсальєй є й концепт *“Дім – Поле – Храм”*.

Раніше я працювала в межах виключно української літератури, і в цій статті вперше вирішила вийти за її межі й довести таким чином універсальність архетипного концепту *“Дім – Поле – Храм”*, проаналізувавши за визначеною методологією твір Е. Хемінгуея *“Старий і море”*. Спираючись на дослідження К. Юнгa, особливо на працю *“Архетипи та колективне несвідоме”* (Юнг, 2013), форми прояву зазначеного концепту свого часу вивчали М. Гайдеггер (*“Буття і час”*) (Хайдеггер, 2002), Г. Гачев (*“Национальные образы мира: Космо – Психо – Логос”*) (Гачев, 1995).

Спираючись на позицію М. Бахтіна, Д. Наливайко зазначив, що *“література за своєю природою є мистецтвом часопросторовим, «хронотопічним», воно [...] вводить час у простір і простір у час, поєднує їх у феноменологічну цілість. У літературному творі [...] «час згущується, ущільнюється, стає художньо видимим, простір же інтенсифікується, втягується в рух часу, історії. Прикмети часу*

розкриваються в просторі, і простір осмислюється і вимірюється часом» (Наливайко, 2009: 28).

Своєрідним методологічним «путівником» у підходах до аналізу часопросторовості літературного твору загалом можна вважати працю Н. Копистянської «Час і простір у мистецтві слова». На думку вченої, «важливим аспектом є дослідження часопростору як змістовного і структурного чинника у творенні тексту, підтексту, контексту, над текст» (Копистянська, 2012: 7).

Якщо, повертаючись, говорити про архетипні топоси буття, відображені у творі, то, зокрема, В. Личковах вважав: «Дім, Поле і Храм – це топоси дійсного буття людини, що визначають горизонти її вкоріненості, «Край» її особистого і родового, етнонаціонального існування» (Личковах, 2010: 5). Тобто, це буттєва основа епічного твору, без усвідомлення якої зображені у ньому події сприймаються «площинно». У творах коротких прозових жанрів (оповідання, повість, новела) можуть бути більш або менш представлені один чи два топоси зазначеного концепту, а наявність іншого(их) – розумітися лише рефлексивно, у підтексті. Вони здатні переплітатися, «перетікати» один в одного, утворюючи змістовно-сміслові конструкції, які відображають картину буття в усій її складності, що достатньо переконливо довів своїми працями С. Кримський. У статті «Дім – Поле – Храм» учений стосовно дієвості та універсальності названого концепту писав, що «змістовно в ідейному вимірі ці екзистенціали перетворюються один на одного, утворюють єдине ментальне поле цієї й іншої епох, локальної цивілізації чи нації» (Кримський, 2010: 427), а широта змісту їх символіки «розкривається в ідейному житті тих чи тих націй своєрідністю їхнього досвіду, певними пресупозиціями, схильностями чи архетипами» (Кримський, 2010: 428).

С. Квіт у праці «Герменевтика стилю» з цього приводу зазначав: «Людина розуміє культуру через звичайну людську історію, що розповідається одними людьми про інших. [...] Ми сприймаємо світ епічно, крізь ці оповіді, що їх переживаємо і проживаємо як частину власного життя» (Квіт, 2011: 11). Так чи так, текстово чи на рівні підтексту, оприявно чи ні, комплексно чи в одиничних проявах, зазначені топоси обов'язково відображені в художніх творах, особливо епічних, оскільки життя героїв та описана дія, не можуть відбуватися ніде, поза ними, бо література, як відомо, – це художнє відображення дійсності.

У повісті Е. Хемінгуей «Старий і море» представлені усі три топоси, але «Дім» та «Храм» епізодично, а найбільш повно – топос «Поле», який у контексті цього твору оприявнюється через *Море*. Зокрема, ще С. Кримський писав про те, що «образ *Поля* – це не обов'язково *Степ*» (тобто *ґрунт – Ж. Янковська*). Він може включати в себе уявлення й «про ліс, і про гори», і, продовжуючи перелік автора, про *Море*, але, як правило, це «життєвий топос, поле життя, джерело багатства» (Кримський, 2004: 4). Для головного героя зазначеної повісті Е. Хемінгуей, рибалки Сантьяго, це простір жаданий, який є ніби «периферією» Дому, без нього він не може прожити, як селянин без землі.

В описаному письменником краї-просторі *Море* для місцевих жителів є своєрідним “рогом достатку”. Як селянин, важко працюючи на *Полі*, щоразу сподівається на добрий урожай, із вирощенням якого пов'язані всі його помисли та надії, так і рибалки, щоранку виходячи в *Море*, сподіваються на “велику рибу (рибину)”, спіймавши та продавши яку, вони зможуть вижити самі та забезпечити родину. Тому, скажімо, відпочиваючи у “Терасі”, рибалки розмовляють про *Море*, як селяни про *Поле*, “...про течію, про глибини, на яких рибалили того дня, про сталу погоду й про те, що бачили в морі” (Хемінгвей, 1993: 12). Манолін, або, як автор та головний герой найчастіше його називають, “хлопець”, ніби повторює долю Сантьяго та всіх інших юнаків цього краю. *Море* – близька для нього стихія, як для селянина земля. Про *Море* вони розмовляють, ніби син із батьком, настільки герої зображені духовно близькими людьми: “– А скільки мені було, коли ти вперше узяв мене в море? – П'ять років, і тебе трохи не вбило, коли я тягнув до човна ще не охлялу рибину і вона замалим не рознесла все на друзки. Ти це пам'ятаєш?” (Хемінгвей, 1993: 12).

Сантьяго зжився, зрісся з Гольфстрімом, як селянин із власним наділом Поля. Він радіє “великій рибині”, як селянин доброму ужинку, сумує, якщо довго не може її піймати, як господар, котрий через недорід чи з якоїсь іншої причини втратив урожай: “Ось уже вісімдесят чотири дні він виходив у море й не зміг піймати жодної рибини” (Хемінгвей, 1993: 11). Навіть описуючи портрет старого рибалки, Е. Хемінгвей змальовує його руки, як руки хлібороба, а відсутність на них свіжих ран від жилки свідчила про невдачі на риболовлі: “Долоні старого були посічені глибокими поперечними рубцями від плетеної жилки, якою він тягнув з води велику рибу. Та жоден з тих рубців не був свіжий – усі старі, як борозни на пресохлій землі” (Хемінгвей, 1993: 11). Очі Сантьяго автор також порівнює з *Морем*: “геть усе в ньому було старе, крім очей, а вони мали колір моря і блищали весело й непереможно” (Хемінгвей, 1993: 11). Подібно до письменників, які зображують хліборобів з ознаками, які лише на їх зовнішності праця на землі, так Е. Хемінгвей описує портрет старого, на зовнішності якого зробило свій відбиток *Море*: “То були дивовижні плечі – і досі ще могутні, хоч які й старі, – і шия теж іще міцна, і тепер, коли старий спав, схиливши голову на груди, зморшки на потилиці вирізнялися не так чітко. Сорочка на ньому була така сама латана-перелатана, як і вітрило, й латки, нерівно повицвітавши на сонці, рябіли різними кольорами. А от обличчя було таки дуже старе і з заплющеними очима видавалося зовсім безживним” (Хемінгвей, 1993: 16).

Дуже зворушливими поряд із мужнім, огрубілим від важкої праці й самотності Сантьяго видаються образи птахів, що неодноразово згадуються у повісті. Він з ними подумки й уголос говорить, то, спостерігаючи за їхнім польотом, визначає майбутню погоду, а іноді за їхньою поведінкою передбачає “велику рибину” (Хемінгвей, 1993: 21, 26, 31, 32, 33, 36, 38). У багатьох культурах птахи – душі предків. Так і хлібороби трепетно спостерігають за жайворонком у полі чи польотом ластівки, лелеки, аби передбачити погоду й майбутній урожай.

І ще у повісті наявне “*Поле мрії*” старого рибалки та не менш зворушливі образи, пов'язані з ним. Це спогади з молодих років про



довгі африканські береги, “золотаві й білі – такі білі, що аж очам боляче, – високі миси й величезні темні гори...”, а на тих берегах – великі красиві *леви*, які “гralися в надвечірніх сутінках, немов кошенята” і “він їх любив так само, як любив хлопця” (Хемінгуей, 1993: 19). Можливо, ці могутні, сильні та водночас уявно лагідні звірі нагадували герою його самого, невтрачену любов, затаєне бажане батьківство. Може, тому він постійно розмовляв у морі сам із собою, із своєю затерплюю рукою, своїм тілом, із рибиною, птахом, висловлюючи іноді далеко небуденні погляди на життя. Будучи добрим по натурі, він змушений був убивати, хоч часто йому шкода було своєї здобичі, бо, наприклад, назавжди закарбувалося йому у пам’яті, як піймав одного разу “самицю марліна”, а самець не хотів залишати подругу. Все, що він міг зробити – це попростити у риби пробачення, що й зробив.

Варто додати, що “Поле” – бінарний топос. З одного боку, як вказано, Поле знаменує життєвий простір, зв’язок природи з хатнім столом, добробутом, це те, що пов’язує людину з доквіллям, що можемо означити як джерело багатства та родинного добробуту. З іншого боку, на переконання Є. Більченко, існує й антипод впорядкованості, усталеності “Дому” – це світ чужий, “Дике поле” або “Степ” (Більченко, 2010: 86), який уособлює ворожий, непізнаний світ, який століттями виплескував на українців напади орд кочових народів. Це невпорядкованість і хаос, що властиві чужому, неосвоєному простору, який контрастує з космосом, окультуреним людиною.

Як бачимо із повісті Е. Хемінгуея, *Море* також може бути *Полям* боротьби, непередбачуваним та небезпечним чужим світом, на який людина впливати не може. Тому перебування у ньому є постійною боротьбою не тільки за здобич, але й за життя. А. Могильний ніби підтвердив цю думку, коли у вступній статті до повісті написав: “Людина і простір, людина і доля – фатальна невідповідність і і фатальний поєдинок. Що б там не сталося, герой Хемінгуея залишається наодинці з силою, котра незмірно більша за нього” (Могильний, 1993: 7).

У повісті “Старий і море” рибалки навіть за назвами та звертаннями до *Моря* дуже чітко розмежовують бінарність цього простору. Скажімо, головний герой “завжди подумки називав море *la mar*, як кажуть іспанському ті, хто його любить. І хоч іноді згадують його лихим словом, проте завжди говорять про нього як про жінку” (Хемінгуей, 1993: 21). Натомість інші рибалки “називають його *el mar* – у чоловічому роді. Вони говорили про нього як про суперника, як про бездушний простір, ба навіть як про ворога” (Хемінгуей, 1993: 21). Поєднаність із *Морем* для них визначена долею, тому всі вони, як і Сантьяго, щоранку виходили “гарувати” у *Море*, як хлібороб брався до праці на землі: “Він припасував мотузяні петлі весел до кочетів і, налігши на весла, став потемки вигрібати з гавані. З різних боків у море виходили інші човни, і старий чув, як розтинають воду їхні весла, хоч самих човнів і не бачив, бо місяць уже сховався за горами” (Хемінгуей, 1993: 20).

Особливим *Полям* боротьби для старого рибалки стає *Море*, коли він намагається відчайдушно відвоювати в акул свою “велику

рибину". Це справжнє криваве *Поле* бою, описане автором майже натуралістично, достатньо розлогими пасажами. Коли він одного разу побачив акулу, то "перегнувся через борт і вдарив ножем. Та влучив у м'яке [...]. Акула тут-таки виринула, але тільки-но вона вистромила з води пащу і знову вчепилася в рибину, старий завдав їй удару просто в плескاته тім'я. Потім висмикнув ножа й ударив ще раз у те саме місце. Акула, зімкнувши щелепи, й далі висіла на рибині, і тоді старий штрикнув її в ліве око" (Хемінгуей, 1993: 61). З кожною наступною акулою, яка підпливала до його човна, рибини ставало все менше. Думки, які старий промовляє уголос, також ніби борються між собою: то, знесилений, він бажає, "щоб усе воно мені тільки наснилося", а то раптом по-філософськи піднімається думкою до вищого апогею своєї боротьби, ніби оголюючи свою затаєну мудрість, й виголошує: "Але людина створена не для поразки [...]. Людину можна знищити, але здолати не можна" (Хемінгуей, 1993: 58).

Як було згадано вище, топос "*Дім*" також представлений у повісті Е. Хемінгуея, хоч і не так широко, як топос *Поле*.

Загалом "*Дім*" у контексті символічного ряду "*Дім – Поле – Храм*", як писав С. Кримський, первинно виступає як символ родинного вогнища, власного космосу, захищеності від світу іншого, чужого. Пізніше, розширюючи смислові межі символу, вчений вказав на "*Дім*" як "святу округу буття людини, в якій вона посідає центральне місце, де, за словами Тараса Шевченка, «своя правда, і сила, і воля. Дім символізує й сім'ю, й забезпеченість особистості, рівень її заможності та соціальної захищеності. Дім – це антропоцентричне буття, ніша людини в драматичному світі" (Кримський, 2010: 427). Це визначення доповнив О. Кирилюк, зазначивши, що "*Дім*" – "це певна область трансцендування людини в світ" (Кирилюк, 2000: 29), оселя, житло, хата, сфера її фізичного буття, центр, що розширюється від обійстя, власної землі, хутора до населеного пункту, країни ("*Дім національного буття*"), про що згадує також у статті "Мотив чужого у формуванні культурної ідентичності українців" Є. Більченко (Більченко, 2010: 86).

Цікаво, що саме наявність власного дому, тобто вузького, обмеженого простору побутування, для українців завжди було обов'язковою умовою духовної свободи. Але поняття "*Дім*" може бути використане і для означення вмістилища духовного буття людини – це її душа, іншими словами, її "Я-буття".

У "Сутінках Європи" О. Шпенглер писав про те, що Дім навіть має свою душу, яку він ототожнював із душами його мешканців. На його думку, "усі побутові аксесуари у давнину відображали спосіб життя людини, кожен первісний елемент облаштування житла відбивав осанку людського тіла, кожна ручка посудини наче продовжувала порух людської руки" (Шпенглер, 1998: 122–123).

*Дім* старого Сантьяго із аналізованої повісті Е. Хемінгуея – це житло людини, позбавленої багатьох радощів життя. Можна сказати, що тут разом із ним живе тільки *Самотність*, *Пам'ять* по померлу дружині й *Смуток* за тим, що не мав дітей. Єдиною його розрадою був Манолін, якого він любив чоловічою, але такою зворушливою, справжньою любов'ю. І хлопець відповідав йому взаємністю. Оселя вражала своєю

простою та бідністю. Як пише автор, хатина старого була “зліплена з цупких брунькових щитків королівської пальми, відомих під назвою гуано. Там стояли ліжко, стіл та стілець, а просто на долівці було вогнище, де старий розпалював деревне вугілля й варив собі їсти” (Хемінгвей, 1993: 14). На перший погляд – дуже вбоге житло та обстава. Але насправді такий простір був достатнім для старого, самотнього чоловіка. Він тут тільки відпочивав і їв. Більше йому, самотньому, й не потрібно було, а залишати нікому. Тому думки його тільки про те, аби зловити рибину та вторгувати грошей на прожиття. Оселя доживає віку разом з ним, вона жива, доки живе він.

Обстановка чи інтер’єр оселі, пейзаж і т. п. – це завжди те оточення, в якому перебувають герої твору, це світ їхнього буття, середовище, у якому вони живуть, а отже, це середовище певною мірою їх характеризує, бо створене ними самими. Такі описи облаштування “Дому” в художніх творах, на переконання Г. Семенюка, “стають не тільки тлом змодельованої дії, а й суттєвим чинником психологічної характеристики персонажів, що рухають дію” (Семенюк, 2012: 181), що спостерігаємо й у повісті “Старий і море”.

Топос “Храм” в аналізованому творі постає не як фізичний простір, а більше як душевний ландшафт героя. Сантьяго, як бачимо із тексту, не часто ходить до Храму Божого та молиться. Його Храм душі – у добрих справах, в любові до Маноліна, ставленні до оточуючих (за що його теж поважають), незлобливості, здатності розуміти, кохати раз і на все життя... Ці риси не вип’ячуються в повісті, вони – у підтексті, розуміються із стримано, подекуди навіть сучпо описаних справ і дій головного персонажа. Навіть ті речі в його оселі, які за своєю семантикою є релігійними святинами, розуміються ним як пам’ять про померлу дружину: “На темних стінах із розриваних і щільно припасованих один до одного шорстких волокнистих щитків висіло кольорове зображення *Святого Серця* і ще одне – *Мідної Богоматері*. То були пам’ятки по дружині. Колись на стіні висіла її підфарбована фотографія, але старий зняв те фото, бо, дивлячись на нього, надто гостро відчував свою самотність, і тепер воно лежало на полиці в кутку під його чистою сорочкою” (Хемінгвей, 1993: 14).

Лише один раз у повісті Сантьяго звертається до Бога, до молитви (як можемо здогадатися, у житті старого таких випадків, очевидно, було немало), коли він піймав “велику рибину”, але не знає, чи вдасться її доправити до берега: “– Я людина не побожна, – мовив він, – одначе ладен десять разів проказати «Отче наш» і десять разів «Богородицю», аби тільки подужати цю рибину. А як подужаю, обіцяю піти на прощу до Мідної Богоматері. Твердо обіцяю” (Хемінгвей, 1993: 39). У буденному житті герой ніби соромиться тривожити Бога своїми проханнями.

Отже, як можемо висновувати із аналізу повісті Е. Хемінгуея “Старий і море”, у ній досить виразно, як і належить епічному твору, відображені усі три топоси буття людини із універсального архетипного концепту “Дім – Поле – Храм”. Проте найбільшу увагу автор приділяє топосу “Поле”, який у цьому творі уособлює *Море*. Для головного героя

Сантьяго це життєво важливий, рідний простір, бо саме тут, у *Морі*, старий рибалка добуває свій “хліб”. Він усе життя прожив із твердою впевненістю, що саме для цього й народився. Це його *Поле достатку* і *Поле боротьби* за “велику рибину” та за життя. У цьому й простежується бінарна семантика топосу. Цікавою перспективою представленої студії є подивитися з такого погляду й на інші твори письменника та порівняти їх.

### Література

1. *Більченко Є. В.* Мотив чужого у формуванні етнокультурної ідентичності українців / Є. В. Більченко // Вісник Чернігівського державного пед. університету. — Вип. 75. Серія «Філософські науки». — Чернігів, 2010. — С. 84–88.
2. *Гачев Г.* Национальные образы мира: Космо – Психо – Логос / Г. Гачев. — М.: Прогресс – Культура, 1995. — 480 с.
3. *Квіт С.* Герменевтика стилю / С. Квіт. — К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2011. — 143 с.
4. *Кирилюк О. С.* Універсально-культурні структури міфологічних підвалів масової політичної свідомості / О. С. Кирилюк // Універсальні виміри культури. — Одеса, 2000. — С. 27–38.
5. *Копистянська Н.* Час і простір у мистецтві слова / Н. Копистянська. — Львів: ПАІС, 2012. — 344 с.
6. *Кримський С.* Архетипи української культури / С. Кримський // Під сигнатурою Софії. — К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — С. 301–319.
7. *Кримський С.* Архетипи української ментальності / С. Кримський // Проблеми теорії ментальності; відп. ред. М. В. Попович. — К.: Наукова думка, 2006. — С. 273–301.
8. *Кримський С.* Дім – Поле – Храм / С. Кримський // Про софійність, правду, смисли людського буття: збірн. наук.-публ. і філос. статей / Сергій Кримський. — К.: ІФНАУ, 2010. — С. 426–439.
9. *Кримський С.* Ментальні цінності в контексті виборчої кампанії / С. Кримський // Газета «День». — 2004. — 3 серпня. — С. 1, 4.
10. *Личковах В. А.* Філософія етнокультури як новітній напрям народознавства / В. А. Личковах // Вісник Чернігівського державного університету. Другі Кулішеві читання з філософії етнокультури. Вип. 75. Серія «Філософські науки». — Чернігів, 2010. — С. 3–9.
11. *Могильний А.* Пісня Гольфстріму / А. Могильний // Е. Хемінгуей. Старий і море. — К.: Видавничо-виробнича фірма “Котигорошко” ЛТД, 1993. — С. 5–8.
12. *Наливайко Д.* Літературна компаративістика вчора і сьогодні / Д. Наливайко // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи: антологія; за заг. ред. Д. Наливайка. — К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2009. — С. 5–42.
13. *Семенюк Г. Ф.* Літературна майстерність письменника: підручник для студ. вищих навч. закладів / Г. Ф. Семенюк, А. Б. Гуляк, Н. В. Науменко. — К.: КНУ ім. Тараса Шевченка, 2012. — 367 с.
14. *Хайдеггер М.* Бытие и время / Мартин Хайдеггер; пер. с нем. В. В. Бибикина. — СПб.: Наука, 2002. — 451 с.
15. *Хемінгуей Е.* Старий море / Е. Хемінгуей. — К.: Видавничо-виробнича фірма “Котигорошко” ЛТД, 1993. — С. 9–70.
16. *Шпенглер О.* Закат Европы: очерки морфологии мировой истории: в 2 т. Т. 2: Всемирно-исторические перспективы / О. Шпенглер; пер. с нем. и примеч. И. И. Мананькова. — М.: Мысль, 1998. — 606 с.
17. *Юнг К. Г.* Архетипи і колективне несвідоме / К. Г. Юнг; пер. з нім. Катерина Котюк; наук. ред. укр. видання Олег Фешовець. — Львів: Астролябія, 2013. — 588 с.

## References

1. Bilchenko, Ye. V. (2010). *Motyv chuzhoho u formuvanni etnokulturnoi identychnosti ukrainsiv* [The Motif of a Stranger in Formation of Ethnocultural Identity of Ukrainians], *Visnyk Chernihivskoho derzhavnogo ped. universytetu. Seria "Filosofski nauky"* – Herald of Chernihiv State Pedagogical University, 75, 84–88 [in Ukrainian].
2. Gachev, G. (1995). *Natsyonalnye obrazy mira: Kosmos – Psikhо – Logos* [National Images of the World: Cosmos – Psyche – Logos]. Moscow : Progress – Kultura [in Russian].
3. Heidegger, M. (2002). *Bytie I vremia* [Being and Time]. Saint Petersburg : Nauka [in Russian].
4. Hemingway, E. (1993). *Staryi I more* [The Old Man and The Sea]. Kyiv : "Kotlyhoroshko" LTD [in Ukrainian].
5. Jung, C. G. (2013). *Arkhetypy I kolektyvne nesvidome* [The Archetypes and the Collective Unconscious]. Lviv : Astroliabiia [in Ukrainian].
6. Kopystianska, N. (2012). *Chas I prostir u mystetstvi slova* [Time and Space in the Art of Word]. Lviv : PAIS [in Ukrainian].
7. Krymskyi, S. (2004) *Mentalni tsinnosti v konteksti vyborchoi kampanii* [Mindset Values in the Context of Election Campaign], *Den – Day*, 3 August, 1 [in Ukrainian].
8. Krymskyi, S. (2006). *Arkhetypy ukrainskoi mentalnosti* [The Archetypes of Ukrainian Mindset], *Problemy teorii mentalnosti – The Issues in the Theory of Mindset*. Kyiv : Naukova Dumka [in Ukrainian].
9. Krymskyi, S. (2008). *Arkhetypy ukrainskoi kultury* [The Archeypes of Ukrainian Culture], *Pid Syhnaturoiu Sofii – Under Sophia Signature*. Kyiv : Vydavnychi Dim "Kyievo-Mohylianska akademiia", 301-319 [in Ukrainian].
10. Krymskyi, S. (2010). *Dim – Pole – Khram* [Home – Field – Temple], *Pro sofiinist, pravdu, smysly liudskoho buttia – On Sophia, Truth, Meanings of Human Existence*. Kyiv : IFNANU, 426–439 [in Ukrainian].
11. Kvit, S. (2011) *Hermenevtyka stylu* [The Hermeneutics of Style]. Kyiv : Vydavnychi Dim "Kyievo-Mohylianska akademiia" [in Ukrainian].
12. Kyrlyuk, O. S. (2000) *Universalno-kulturni struktury mifolohichnykh pidvalyn masovoi politychnoi svidomosti* [Universal and Cultural Structures of Mythological Basis of Mass Political Consciousness], *Universalni vymiry kultury – Universal Culture Dimensions*, 27-38 [in Ukrainian].
13. Lychkovakh, V. A. (2010). *Filosofii etnokultury yak novitnii napriam narodoznavstva* [Ethnocultural Philosophy as a New Trend in the Folk Studies], *Visnyk Chernihivskoho derzhavnogo universytetu. Druhi Kulishevi chytannia z filosofii etnokultury – Herald of Chernihiv State University. Second Kulish Conference on Ethnocultural Phylosophy*, 7, 3-9 [in Ukrainian].
14. Mohylnyi, A. (1993). *Pisnia Hofstrimu* [The Gulf Stream Song], in E. Hemingway *Staryi I More – The Old Man and the Sea*, Kyiv : "Kotlyhoroshko" LTD [in Ukrainian].
15. Nalyvaiko, D. (2009). *Literaturna komparatyvistyka vchora i sohodni* [Literature Comparative Studies Yesterday and Today], *Suchasna literaturna komparatyvistyka: stratehii i metody* [Modern Literature Comparative Studies : Strategies and Methods], Kyiv : Vydavnychi dim "Kyievo-Mohylianska akademiia, 5–42 [in Ukrainian].
16. Semeniuk, H. F. (2012). *Literaturna maisternist pysmennyka* [Literary Skills of a Writer]. Kyiv : KNU im. Tarasa Shevchenka [in Ukrainian].
17. Spengler, O. (1998). *Zakat Evropy: ocherki morfologii mirovoi istorii* [The Decline of the West]. Moscow : Mysl [in Russian].

### **АНОТАЦІЯ**

Запропонована стаття дає можливість нового прочитання повісті Е. Хемінгуея "Старий і море". Маємо за мету поєднання літературознавчого погляду на текст літературного твору з його аналізом за допомогою інтердисциплінарної методології із залученням методу архетипів та компаративних студій, що дозволяє більш "стереоскопічно" бачити зображені автором колізії та героїв. Для цього використано архетипний концепт "Дім – Поле – Храм"; універсальність якого була доведена працями К. Юнга, М. Гайдеггера, Г. Гачева, С. Кримського. Таким чином до аналізу художнього тексту залучаються певні філософські категорії. Зазначені концептні топоси є буттєвою основою епічного твору, без її усвідомлення зображені у творі події сприймаються "площинно".

У повісті Е. Хемінгуея представлені усі три топоси буття, але якщо "Дім" та "Храм" оприявлені тільки окремими епізодами (що загалом характерно для творів такого обсягу), то натомість топос "Поле", який у контексті повісті оприявнюється через Море – найбільш повно.

Море як життєво важливий простір для головного героя, старого рибалки Сантьяго, містить усі ознаки топосу "Поле" із притаманною для нього бінарністю семантики: це, з одного боку, і своєрідний, життєво важливий "ріг достатку" для Сантьяго та йому подібних, як для хлібороба земля, на якій він вирощує врожай, і, з іншого боку, – це світ чужий, який завжди залишається до кінця не пізнаним, загадковим, це Поле боротьби – з негодою, стихією, "великою рибою", акулами, навіть із самим собою, як це зображено в аналізованому творі.

Зазначена методологія вже використовувалася авторкою для аналізу окремих літературних творів, в основному українських авторів. Повість Е. Хемінгуея з такого погляду проаналізована вперше, і в перспективі може бути застосований для прочитання інших його творів, як і творів інших авторів.

**Ключові слова:** повість Е. Хемінгуея "Старий і море"; концепт "Дім – Поле – Храм", топос "Поле".

МОВОЗНАВСТВО

УДК 811.161.1'38(075.8)

DOI 10.31494/2412-933X-2019-1-9-175-183

STRUCTURAL AND SEMANTIC FEATURES OF  
THE CONSTRUCTION OF ONE-MEMBER SYNTACTIC  
CONSTRUCTIONS IN L. LEONOV'S TEXTS

СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ  
ПОСТРОЕНИЯ ОДНОСОСТАВНЫХ СИНТАКСИЧЕСКИХ  
КОНСТРУКЦИЙ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Л. ЛЕОНОВА

LARISA ALEKSEEVA,

Candidate of Pedagogical Sciences,  
Associate Professor

<https://orcid.org/0000-0002-6820-0602>

alekseeva.lara81@gmail.com

Berdiansk State Pedagogical  
University

✉ 4 Schmidta St,

Berdiansk, Zaporizhzhia region,  
71100

ЛАРИСА АЛЕКСЕЕВА,

кандидат педагогических наук,  
доцент

Бердянский государственный  
педагогический университет

✉ ул. Шмидта, 4

г. Бердянск, Запорожская обл.,  
71100

Original manuscript received: August 17, 2019

Revised manuscript accepted: September 30, 2019

**ABSTRACT**

*Each syntactical unit plays a role in creating connectedness of text in order to give it expressiveness and originality. The text should create a certain world, arouse feelings, reactions in the reader's imagination. One way to achieve this aim is through the use of one-member impersonal sentences that help to focus on important concepts with great precision while avoiding ambiguity.*

*The article is devoted to the study of structural and semantic features of the construction of impersonal one-member sentences in L. Leonov's texts. The specific typology and structure of one-member sentences were determined, the basic means of expressing syntactic connection and semantic relations within the syntactic one-member structures were determined, the expressive and imaginative possibilities of impersonal sentences were investigated, and the productivity of available types of one-member sentences in L. Leonov's texts in this scientific work.*

*L. Leonov's texts focus on the inner world of the hero, whose image requires the transmission of all the diversity of moods, impressions, experiences. Therefore, the writer uses almost all types of one-member sentences that allow him to analyze the psychological state of the characters in various ways. Emotional richness is marked by one-member impersonal sentences that help to focus readers' attention on the actions, behavior of the main characters, as well as a clear means that enhances the connection with the reader, introduces him to the atmosphere of the text, projecting the hero's features.*

*Based on the analysis of linguistic material, we can say that impersonal*

*sentences perform informative, expressive, evaluative (characterizing), pragmatic, compositional, text-forming functions in L. Leonov's texts.*

*The language of L. Leonov's prose texts is the harmonious variety of grammatical, stylistic forms and their meanings. High semantic capacity, laconicism, special tension of one-member impersonal sentences make the writer's syntax extremely expressive and expressive. The intrinsic expressive potential of impersonal one-member sentences provides a text-forming function. One-member impersonal sentences used by the author are characterized by a variety of meanings, variability of structural-semantic varieties and a diversity of stylistic functions performed by them and are used with specific expressive instructions.*

*The analysis of impersonal one-member sentences in L. Leonov's texts will be promising in further scientific explorations, which explore the comparative analysis of impersonal constructions on the material of works of other authors of the XX century.*

**Keywords:** *Linguistics, Syntax, One-member Sentence, Impersonal Sentence, the Main Component of a One-member Sentence, Predicative Units.*

**Введение.** Лингвистические исследования последних лет фиксируют заметное увеличение интереса к простым односоставным синтаксическим конструкциям. Трудности при изучении безличных односоставных предложений появляются вследствие того, что этот тип конструкций не представляет единства по структуре, отдельные члены предложения постоянно меняют свои функции. Такие аспекты исследования простых предложений, как: сущность, состав, границы предложения, грамматическая природа, выделение семантических компонентов, не нашли в лингвистической литературе полного отражения. Сказанное обуславливает **актуальность** данного исследования.

Проблема изучения безличных предложений привлекает внимание лингвистов на протяжении всей истории русского языкознания. К данной теме обращались такие ученые, как: В. Белошапкова, П. Беляевский, В. Богородицкий, Л. Булаховский, А. Барсов, Ф. Буслаев, Н. Валгина, А. Востоков, И. Давыдов, М. Захарова, С. Крючков, Е. Курилович, П. Лекант, Л. Максимов, Д. Овсяннико-Куликовский, М. Петерсон, Н. Пospelова, А. Пешковский, Ф. Фортунатов, А. Шахматов и др.

При написании нашей работы мы ставим перед собой следующие **цели**: в соответствии с современными научными принципами проанализировать односоставные безличные предложения в произведениях Л. Леонова, в аспекте их структуры и семантики, определить авторские особенности употребления глагольных односоставных безличных предложений.

Поставленные цели предусматривают решение таких **задач**:

1. Рассмотреть содержание понятия «безличные предложения» в русской лингвистике, определить их место среди других типов односоставных предложений.

2. Описать структурно-семантические особенности построения безличных односоставных предложений, выявить способы выражения главных членов этих конструкций в произведениях Л. Леонова.

3. Определить текстообразующие потенции односоставных безличных предложений.

Цель и задачи исследования обусловили использование таких **методов**: в качестве основного использовался структурно-семантический



метод, применялись методы сплошной выборки, наблюдения и описания, контекстологического и трансформационного анализа.

**Результаты и дискуссии.** Современная лингвистика определяет односоставное предложение, как предложение, в котором предикативность получает выражение в одном главном члене, который одновременно называет предмет, явление, действие и устанавливает его отношение к действительности, что достигается формами слов и интонационными средствами.

В соответствии с морфологическим выражением главного члена односоставные предложения делятся на два типа: номинативные – в которых подлежащее выступает носителем признака, а сказуемое словесно не выражено и восстановить его из контекста нельзя; бесподлежащие предложения (по А. Шахматову) – характеризуются отсутствием подлежащего и невозможностью его восстановления из обстановки или контекста речи.

Основная группа бесподлежащих – это безличные предложения. Под безличными предложениями традиционно понимаются простые односоставные предложения, грамматическая основа которых представлена одним главным членом – сказуемым, морфологическая суть которого исключает участие субъекта действия (подлежащего). В безличных предложениях главный член – сказуемое, может быть выражено наречием, безличным глаголом, личным глаголом в безличном значении, глаголом в неопределенной форме, существительным. Безличные синтаксические конструкции многообразны по форме, они украшают русский синтаксис, помогают выразить разнообразные оттенки значений.

Безличные предложения мы рассматриваем как средство художественной выразительности, с помощью которых автор передает всю палитру чувств героя, физические состояния окружающей природы и пространства, не называя при этом активного деятеля, тем самым подчеркивается неопределенность и неотвратимость действия.

По мнению М. Захаровой безличные предложения представляют собой особый способ концептуализации действительности, особый “субъективный образ объективного мира”: они отображают внеязыковые положения дел как акцентировано произвольные, спонтанные, казуальные, не поддающиеся сознательному контролю и воздействию [Захарова, 2004: 87]. Формально-грамматическим признаком объединения безличных предложений является: “выражение предикативности одним компонентом, глагольным или адъективным, с признаковым значением – формой безличности; отсутствие и невыводимость подлежащего; утверждение независимого признака, не соотношенного с производителем или носителем” (Захарова, 2004: 115).

А. Шахматов предлагает сосредоточиться на психологическом восприятии главного члена “...особенностью безличных предложений оказывается выраженное в главном члене сочетание представления о признаке, с представлением о бытии, существовании” (Шахматов, 1967: 207).

Разнородность безличных предложений приводит к тому, что

проблематика изучения не ограничивается вопросами специфики синтаксических категорий в языковом плане, в их отношении к логическим категориям. Актуальным остается вопрос понимания самой категории безличности и на этой основе – поиски теоретических оснований для классификации безличных предложений. В связи с этим изучение безличных предложений ведется по разным направлениям: психологическое (А. Потебня, Д. Овсяннико-Куликовский); логическое (А. Востоков, Ф. Буслаев); историко-психологическое и формально-грамматическое (Ф. Фортунатов). В настоящее время выделение односоставных предложений в самостоятельный структурно-семантический тип простого предложения не вызывает сомнения.

В нашем исследовании мы опираемся на классификацию Н. Валгиной, которая выделяет три основные группы безличных предложений: 1. Глагольные безличные предложения. Эта группа подразделяется еще на три ветви, где в качестве главного члена предложения употребляется: безличный глагол, личный глагол в безличном употреблении, краткое страдательное причастие. 2. Наречные безличные предложения. 3. Безлично-генитивные предложения (Валгина, 2009: 314).

Грамматические типы безличных предложений разнообразны. В русском языке существуют два типа односоставных предложений – глагольные и именные. Наиболее выразительны по строению и значению глагольные безличные предложения. В глагольных односоставных предложениях утверждается независимый признак (действие), например: *В доме пели; Вам придется подождать* и т.п. В именных (субстантивных) односоставных предложениях утверждается или отрицается бытие предмета: *Полдень; Опять весна; Сейчас не осень; Воды-то!; Кругом ни травинки* (Алефиренко, 2008: 67).

Безличные предложения широко распространены в художественной литературе, которая постоянно обогащается фактами разговорного языка. Употребление безличных конструкций позволяет описать состояния, характеризующие неосознанностью и немотивированностью, придать действию особый оттенок лёгкости, выделить действие или состояние безотнесённости к какому-либо деятелю.

Анализ языкового материала произведений Л. Леонова показал, что к безличным конструкциям писатель обращается в следующих случаях:

- Автору нужно передать желание, возникшее независимо от разума человека, продиктованное организмом (предрасположенность к физическим действиям). Безличный глагол *хотелось* выступает в значении – иметь желание, охоту, ощущать потребность в чем-нибудь. Например: *Пить не хотелось, знобило, наверное, от руки; Есть не хотелось, но приятно было, что мясо горячее... Перед тем, как передать банку Ильину, захотелось хлебнуть бульона; Есть не хотелось, только пить..., хотя тоже не очень; В койку больничную лечь бы сейчас. И ничего больше не хочется* (Леонов, 1999: 23).

- Употребление безличной конструкции с глаголом *хочется* – (*хотелось*) (Глагол выступает в значении – стремиться к чему-нибудь, добиваться осуществления чего-то, а также в значении – иметь намерение; желание осознанное, возникает с участием воли и разума

человека). Например: *...Мне ужасно захотелось, чтобы профессор Лихарев написал свою книгу про то, чего нет; Хотелось еще писать, заставить людей смеяться, любить, делать глупости и бродить по стране; Видимо, женщине захотелось хлестнуть кого-то по глазам своей расцветшей прелестью; А может, и притерпелась бы, да уж больно мне человеком стать захотелось* (Леонов, 1999: 117).

- Случаи, когда глагол думается выступает в значении, близком к значению слова *кажется*. Например: *Мне думается, я сделал бы вдесятеро больше для людей, когда бы вы стали моей женой* (Леонов, 1999: 59).

- Использование автором глаголов *живется* (*жилось*), как равнозначных личной конструкции, чаще всего в письме, в неофициальном обращении, вопросе. Например: *Ну, как живется, воюется как?* (Леонов, 1999: 61).

- Случаи, когда предложение с безличным глаголом помогает автору показать, что действие протекает само по себе, без вмешательства человека. Например: *Сеялось вольготно, даже радостно, точно яровым хотели заслонить от памяти тяжкий грех осени; Кроме того, отец пишет, что работается ему, как никогда* (Леонов, 1999: 175).

- Употребление вводного безличного предложения с глаголом *помниться* (по значению равным модальному слову *кажется*): *Вы там у нас в скиту, помнится, коня свели; Ты ведь, помнится, доброволица* (Леонов, 1999: 203).

- Случаи, когда безличная конструкция выражает состояние, с которым человек не может справиться самостоятельно. Например: – *Да чего тебе, право, не лежится?; Кутафье занеможетса – детеныш в зимнюю пору и за дровами и за огород сходит...* (Леонов, 1999: 44).

- Случаи, когда безличная конструкция передает внезапность поступка, например: *Вот к ним иду... Лесу хочу попросить для капитального ремонта, – само собою сказалось у Брыкина...* (Леонов, 1999: 120).

- Употребление безличной формы для описания работы памяти, ее особенностей. Например: *Нежданно голова заработала с безумной четкостью. Вспомнилось: ехал по прилегающему к деревне полю. Там сорный бугор...* (Леонов, 1999: 59).

- Безличные предложения для обозначения описания душевных процессов, связанных с деятельностью воображения. Например: *Виделось мне надьсы, будто играет со мной во сне мальчик кудрявый, а может, и барашек; Теперь вот грезитса: заболеть бы недельки на две, на три, не насмерть, и без операции, но чтобы в больничку положили; Пусть это и будет волшебный сон, о котором тебе мечталось* (Леонов, 1999: 235).

- Употребление безличной формы для обозначения заветного желания человека в своих мечтах, например: *И хочется жить сотни лет, чтобы смотреть на эту бледную, как полевая ромашка, северную красоту; За всю жизнь, пожалуй, никуда так страстно не*

*хотелось Евгении Ивановне, как в Англию теперь, в загадочную, туманную Англию поскорей...* (Леонов, 1999: 67).

- Безличные предложения для обозначения веры человека. Например: *Верилось почему-то, что до фронта доберутся не раньше недели и он еще успеет если не закалиться, то подкопить в себе это главное; ...Тридцать восемь лет верится Быхалову – за этим домом – восток* (Леонов, 1999: 212).

- Безличные предложения для обозначения размышлений человека. Например: *А теперь, когда увидел лес, поле, снеговые пространства, с изнеможением ощутил непрочность всего того, о чем надумалось под душным потолком его зимницы* (Леонов, 1999: 39).

- Употребление безличной конструкции при выражении пожелания *хорошо жить*. Например: *Они выпили за сыновей и потомков, чтобы краше им жилось на чистой земле* (Леонов, 1999: 80).

- Случаи, когда безличная конструкция сообщает о том, что человек хорошо живет в течение большого промежутка времени. Например: *...И вообще несмотря на мои неминуемые возрастные недомогания, мне живется совсем неплохо; Хорошо жилось Бурьге в зеленом приволье леса* (Леонов, 1999: 71).

Таким образом, на основе художественных текстов произведений Л. Леонова описаны структурно-семантические особенности функционирования простых односоставных конструкций в реальной речевой ситуации. Исследуемые предложения отличаются вариативностью, разнообразным стилистическим применением. Безличные предложения придают произведениям Л. Леонова особую экспрессию и выразительность, помогают автору создать художественный образ, а читателю лучше понять мир художественного произведения, раскрыть авторский замысел.

**Выводы.** Разные взгляды на проблему безличных предложений обусловлены тем, что на сегодняшний день ученые не пришли к единому мнению относительно безличных предложений, отсутствует единая классификация. Существование разнообразных точек зрения позволяет рассматривать безличные предложения по следующим позициям: исходя из грамматической формы не только главного члена (сказуемого), но и других членов; по способам выражения вещественного и грамматического значений.

Безличные предложения в произведениях Л. Леонова были исследованы нами с точки зрения их структуры и семантики. Использование безличных конструкций помогает Л. Леонову наблюдать за происходящими событиями со стороны наблюдателя, что придает объективный характер повествованию. Этот прием позволяет через описание внутренних переживаний героев, выражать свои чувства и эмоции, говорить о психических и физиологических состояниях человека и природы, как о независимых от воли людей и не контролируемых ими.

В произведениях Л. Леонова нами отмечено употребление следующих типов безличных предложений (в зависимости от способов выражения главного члена): предикативно-безличные (наречные) безличные предложения, глагольные безличные предложения. По

способу выражения грамматической основы наиболее частотны наречные безличные предложения.

Анализируя семантику безличных предложений в идиостиле писателя, мы выделили наиболее продуктивные группы: психическое состояние человека, модально-волевые оттенки действий, состояние природы, окружающей среды персонажей повествования. В художественных текстах количество глагольных безличных предложений, обозначающих психическое состояние живого существа и модальное значение должностования или необходимости действий человека наиболее продуктивная группа.

Безличные синтаксические конструкции придают речи яркость, усиливают её эмоциональное воздействие, привлекают внимание читателя и слушателя к высказыванию. Усиливать заложенную в безличном глаголе эмоциональность в контексте предложения могут наречия, частицы, дефисное оформление отдельных слов, передающее напряженность или внезапность сообщаемого.

### Література

- 1.Акимова Г. Н., Вяткина В. С. Синтаксис современного русского языка / Г. Н. Акимова, В. С. Вяткина. – СПб. : СПбГУ. – М. : Академия, 2013. – 346 с.
- 2.Алефиренко Н. Ф. Спорные проблемы семантики : монография / Н. Ф. Алефиренко. – Волгоград : Перемена, 2008. – 274 с.
- 3.Белашапкина В. А. Современный русский язык. Синтаксис / В. А. Белашапкина. – М. : Высшая школа, 1998. – 248 с.
- 4.Валгина Н. С. Синтаксис современного русского языка / Н. С. Валгина. – М. : Флинта, 2009. – 457 с.
- 5.Бабайцева В. В. Синтаксис русского языка: Монография. – М.: Флинта, 2015. – 361 с.
- 6.Галкина-Федорук Е. М. Безличные предложения в современном русском языке. – М.: Либроком, 2012.
- 7.Захарова, М. В. Семантика безличных предложений : дис. ... канд. филол. наук [Текст] / М. В. Захарова. – М., 2004. – 167 с.
- 8.Калинин А. Ф. Безлично-инфинитивные предложения среди других типов простого предложения [Текст] / А. Ф. Калинин. – М. : Глобус, 1999. – 310 с.
- 9.Лекант П. А. Синтаксис простого предложения в современном русском языке. / П. А. Лекант – 2-е изд. – М., 1986. – 247с.
10. Леонов Л. М. Избранные произведения [Текст] / Л. М. Леонов. – Москва : Информпечать, 1999. – 480 с.
11. Овсяннико-Куликовский Д. Н. Из синтаксических наблюдений. К вопросу о классификации бессубъектных предложений [Текст] / Д. Н. Овсяннико-Куликовский. – М. : Гардарика, 2007. – 270 с.
12. Рузметова З. Н., Садуллаева С. Безличные предложения и их типы в поэтическом тексте // Молодой ученый. – 2017. – №19. – С. 422-424. – URL <https://moluch.ru/archive/153/42589/> (дата обращения: 02.10.2019).
13. Скобликова Е. С. Синтаксис простого предложения [Текст] / Е. С. Скобликова. – М. : Империял, 2000. – 286 с.
14. Шахматов А. А. Синтаксис простого предложения в русском языке [Текст] / А. А. Шахматов. – М. : Просвещение, 1967. – 370 с.

### References

1. Akimova, H., Viatkina, V. (2013). *Syntaksys sovremennoho russkoho*

*yazyka* [Syntax of Modern Russian Language]. Sanktpeterburh : Sanktpeterburhskiy hosudarstvennyi unyversytet ; Moskva : Academia [in Russian].

2. Bieloshapkova, V. (1998). *Sovremienniy russkii yazyk. Sintaksis* [Modern Russian. Syntax]. Moskva : Vysshaya shkola [in Russian].

3. Aliefirenko, N. (2008). *Spornye problemy semantiki: Monografiia* [Controversial Problems of Semantics: Monograph]. Volgograd : Peremienna [in Russian].

4. Valhina, N. (2009). *Sovremienniy russkii yazyk. Sintaksis* [Modern Russian. Syntax]. Moskva : Flinta [in Russian].

5. Babaitseva, V. (2015). *Sintaksis russkogo iazyka: Monografiia* [Syntax of the Russian Language: Monograph]. Moskva : Flinta [in Russian].

6. Galkina-Fedoruk, Ye. (2012). *Bezlichnyie predlozheniia v sovremennom russkom iazyke* [Impersonal Sentences in Modern Russian Language]. Moskva: Librokom [in Russian].

7. Zakharova, M. (2004). *Semantika bezlichnykh predlozhenii*. Cand. Diss. [Semantics of Impersonal Sentences]. Moskva [in Russian].

8. Kalinin, A. (1999). *Bezlichno-infinitivnyie predlozheniia sredi drugih tipov prostogo predlozheniia* [Impersonal-infinitive Sentences Among Other Types of Simple Sentences]. Moskva : Globus [in Russian].

9. Lekant, P. (1986) *Sintaksis prostogo predlozheniia v sovremennom russkom iazyke* [Syntax of a Simple Sentence in Modern Russian Language]. 2nd edition. Moskva [in Russian].

10. Leonov, L. (1999). *Izbrannyye proizvedeniia* [Selected Works]. Moskva : Informpechat [in Russian].

11. Ovsianiko-Kulikovskiy, D. (2007). *Iz sintaksicheskikh nabliudeni. K voprosu o klassifikatsii bessubiektnykh predlozhenii* [From Syntactic Observations. On the Classification of Subjectless Proposals]. Moskva : Gardariki [in Russian].

12. Ruzmetova, Z., Sadullaieva, S. (2017). *Bezlichnyie predlozheniia i ikh tipy v poeticheskom tekste* [Impersonal Sentences and Their Types in a Poetic Text]. *Molodoy uchenyi* [Young Scientist]. № 19. 422–424. Available at : <https://moluch.ru/archive/153/42589/> [in Russian].

13. Skoblikova, Ie. (2000). *Sintaksis prostogo predlozheniia* [Simple Sentence Syntax]. Moskva : Империял [in Russian].

14. Shakhmatov, A. (1967). *Sintaksis prostogo predlozheniia v russkom iazyke* [Syntax of a Simple Sentence in Russian Language]. Moskva : Prosveshcheniie [in Russian].

## АНОТАЦІЯ

Кожна синтаксична одиниця виконує певну роль при створенні зв'язності тексту, щоб надати йому виразності, оригінальності. Художній твір покликаний створити в уяві читача певний світ, викликати почуття, реакцію. Одним із засобів досягнення цієї мети є використання односкладних безособових речень, які допомагають надзвичайно точно акцентувати увагу на важливих поняттях, уникаючи багатослівності.

Статтю присвячено дослідженню структурно-семантичних особливостей побудови безособових односкладних речень у мовотворчості Л. Леонова. У науковій роботі з'ясовано специфіку типології і структури односкладних речень, визначено основні засоби вираження синтаксичного зв'язку і смислових відношень у межах синтаксичних односкладних конструкцій, досліджено експресивно-зображальні можливості безособових речень, а також з'ясовано продуктивність наявних видів односкладних речень у творчості Л. Леонова.

Твори Л. Леонова зосереджені на внутрішньому світі героя, зображення якого потребує передачі всього розмаїття настроїв, вражень, переживань. Тому письменник використовує майже всі типи односкладних речень, що дозволяють йому різнобічно проаналізувати психологічний стан героїв. Емоційною насиченістю відзначаються односкладні безособові речення, які

допомагають зосередити увагу читачів на діях, вчинках головних героїв, а також є виразним засобом, який посилює зв'язок із читателем, вводить його в атмосферу твору, проєктуючи на нього риси героя.

На основі аналізу мовного матеріалу можемо стверджувати, що безособові речення виконують у творах Л. Леонова інформативну, експресивно-видільну, оцінну (характеризуючу), прагматичну, композиційну, текстотвірну функції.

Мова прозових творів Л. Леонова полягає в узгодженому різноманітті граматичних, стилістичних форм та їх значень. Велика семантична місткість, лаконізм, особлива напруженість односкладних безособових речень робить синтаксис письменника надзвичайно експресивним, виразним. Внутрішній експресивний потенціал безособових односкладних речень забезпечує текстоутворюючу функцію. Односкладні безособові речення, які використовує автор, характеризуються різноманітністю значень, варіативністю структурно-семантичних різновидів та багатством виконуваних ними стилістичних функцій і вживаються з конкретними експресивними настановами.

Аналіз безособових односкладних речень у художніх творах Л. Леонова буде перспективним у подальших наукових розвідках, які досліджують порівняльний аналіз безособових конструкцій на матеріалі творів інших авторів ХХ ст., що дозволить розширити мовну картину світу ідиостиля Л. Леонова.

**Ключові слова:** лінгвістика, синтаксис, односкладне речення, безособове речення, головний компонент односкладного речення, предикативні одиниці.

UDC: 811.111'367.3

DOI 10.31494/2412-933X-2019-1-9-184-191

## STAGE DIRECTIONS AND THEIR ACTUALIZATION IN ADJOINING CONSTRUCTIONS AND COMPOSITE SENTENCES

### СЦЕНІЧНІ РЕМАРКИ ТА ЇХНЯ АКТУАЛІЗАЦІЯ В ПРИЄДНУВАЛЬНИХ КОНСТРУКЦІЯХ І СКЛАДНИХ РЕЧЕННЯХ

**VALERII BOHDAN,**

PhD in Philology, Associate  
Professor

<https://orcid.org/0000-0002-0985-5211>

[valeriy.bogdan@gmail.com](mailto:valeriy.bogdan@gmail.com)

*Berdiansk State Pedagogical  
University*

✉ 4 Schmidta St., Berdiansk,  
Zaporizhzhia oblast, 71100

**ВАЛЕРІЙ БОГДАН,**

кандидат філологічних наук,  
доцент

*Бердянський державний  
педагогічний університет*

✉ вул. Шмідта, 4  
м. Бердянськ, Запорізька обл.,  
71100

*Original manuscript received: August 27, 2019*

*Revised manuscript accepted: September 12, 2019*

#### **ABSTRACT**

*Up to now, far too little attention has been paid to the problems of text morphology, identification of means of joining separate sentences and supra-sentence entities to form larger text units and to the study of linguistic units that are their constituent parts. Even less attention is turned by linguists to the examining of extralingual means and their actualization in text units (which are investigated by us on the example of adjoining constructions (ACs) and composite sentences). Few studies in this regard are limited to the analysis of only stage directions within the frameworks of the ACs with coordinating relationship and compound sentences, as well as only in drama works. Thus, the ACs with subordinating relationship and complex sentences as well as texts of the other genres and functional styles are excluded. However, it has long been known that both linguistic and non-linguistic means of communication are interconnected and interdependent. Accordingly, without taking into account the latter, the content of the utterance may be incorrectly decoded by a reader. Thus, it is not enough for a linguist to confine himself to analysing only speech material. One must also take into account physical actions (gestures, facial expressions, etc.), intonations that carry a certain communicative load and in a real text turn into verbal form for their visual perception.*

*It is noted that in the AC there occurs a formal separation and, at the same time, semantic adjoining of parts of one complex utterance. Unlike compound sentences which are not divided into parts by a stage direction, the cases of segmenting of complex sentences are registered (just as it occurs in the ACs). The conclusion was drawn about the universality of separating properties of the interpositively located stage directions in relation to the AC and CSs in terms of form with maintaining the semantic unity of their parts.*

**Keywords:** *adjoining construction, base utterance, adjoined part, adjoining conjunction, graphic means, stage direction.*



**Introduction.** Up to now, far too little attention has been paid to the problems of text morphology, identification of means of joining separate sentences and supra-sentence entities to form larger text units and to the study of linguistic units that are their constituent parts. Even less attention is turned by linguists to the examining of extralingual means and their actualization in text units (which are investigated by us on the example of adjoining constructions (ACs) and composite sentences). Few studies in this regard are limited to the analysis of only stage directions within the frameworks of the ACs with coordinating relationship and compound sentences, as well as only in drama works (Дмитренко, 2002; Дмитренко, Захарова, 1994; Дмитренко, Солощук, 1995). Thus, other ACs, genres and functional styles are excluded as well as other non-verbal elements of text formation. However, it has long been known that both linguistic and non-linguistic means of communication are interconnected and interdependent. Accordingly, without taking into account the latter, the content of the utterance may be incorrectly decoded by a reader. Thus, it is not enough for a linguist to confine himself to analysing only speech material. One must also take into account physical actions (gestures, facial expressions, etc.), intonations that carry a certain communicative load and in a real text turn into verbal form for their visual perception.

**The methodology of research.** Along with modifiers and alternation of connective words (linguistic means of explication of an author's illocutionary purpose), non-linguistic ones (stage directions and various graphic means) fulfil an equally important role in determining the pragmatic orientation of ACs and complex sentences (CS) (Богдан, 2011: 106; Bohdan, 2018: 10-11). Of overriding interest are those stage directions that register a break in communication or the development of an action. This interest is caused by the fact that the second part of an AC (which is called an adjoined part (AP)) is a syntactically separate statement and, accordingly, joins the first part (which is called a base utterance (BU)) after a significantly longer pause than that, existing between the parts of a CS. It is generally known that such a peculiarity focuses the recipient's attention on an AP and gives it special significance. However, if an additional pause marker in the form of a stage direction (*Silence as the line goes dead; Silence, after a moment; There is/after a long pause; She pauses*) is placed next to an AP, a CS, or their part, then the pause assumes even much greater significance.

In relation to an AC and CS, stage directions were singled out by us in three positions: initial, medial and final. In doing so, an author places these extralingual elements of communication according to his/her pragmatic intention, which can have a significant effect on the perception of a message by an addressee.

The researchers of the compound sentences and ACs with adjoining CWs that are homonymous to coordinating conjunctions emphasize the following peculiarities of the stage directions in initial position: 1) the stage directions are placed before the compound sentences as a single unit, but if they precede an AC, then they are located between a BU and an AP, which emphasizes the nonsegmented character of a thought in a compound

sentence and its segmented character in an AC; 2) in an AC, we can observe only formal separation of its parts by a stage direction and a concurrent adjoining of an AP to a BU; 3) in most cases, the ACs that are preceded by a stage direction are more expressive than those used without them. This expressiveness is caused by a lengthened pause that increases informative 'value' of the content of an AC. The content of APs in such ACs is often absolutely unexpected because they were not planned by the logic of action development (Дмитренко, Захарова, 1994: 39).

Having investigated, in this regard, CSs and ACs with adjoining CWs, we have come to the conclusion that these provisions are largely relevant to these syntactic units too, but with an adjustment for their peculiarities. For example, we have discovered such CSs, the parts of which, unlike those of compound sentences, can be separated by a stage direction:

(1) When I arrived in this country to take over the management of the Syndicate Plantation ... [Chops at grass with crop] this place was empty (T. Williams).

Despite the formal division of the CS into two parts in (1) (even taking into account the suspension points – an additional indicator of a long pause), the thought in this statement was not really segmented and was fully formed by the speaker in his mind before it was expressed. The functional role of the stage direction here is 'rhematization' of the further part of the utterance, which is important from the standpoint of the speaker. Thus, in this regard, ACs with adjoining CWs and CSs are less different from each other than the coordinating structures and exhibit their variable qualities to a greater extent.

It should be noted that the stage directions are found not only in the texts of dramatic works. Both in prose fiction and journalism, there are regular occasions of use of an author's speech – statements that perform the same functions as stage directions of various semantic types in a play (silence, introductory, action ones, etc.), except that they are not formally separated with square brackets. Therefore, taking into account the functional role of the author's commentary, we also place it among directions (as in, for example, (2) and (3):

(2) "Actually I rather enjoy cooking myself<sup>BU</sup>." She looked up. "When I'm not at work"<sup>AP</sup> (J. Fowles).

(3) 'No one will find out, if you keep quiet'<sup>BU</sup> A thought struck me. 'Unless, that is, you've told anyone already that you'd bought it?'<sup>AP</sup> (D. Francis).

In the examples given above, the utterances similar to an action **stage direction** (*She looked up*) and a silence one (*A thought struck me*) are structural components of the ACs that syntactically divide these complex units into two parts. The second parts of the ACs (joined after the pause and actions) that are marked with full stops and stage directions are clearly unplanned – the speakers did not have any intention of continuing their messages beforehand, and the additional information (example 2) and precise definition (example 3) emerged only in the course of their conversation. An excellent confirmation of this is in (3) – a thought suddenly came to the speaker and even puzzled him): *A thought struck me*. Thus, such ACs, the constituents of which were "moved apart" by a stage direction, are really capable of influencing strongly the emotions of readers. In this

case, the emotional function of ACs is explicitly manifested by the expressiveness and unpredictability of the content of the other parts of these constructions.

As evidenced by the linguistic material, the pause, that is quite often indicated by a stage direction in the interposition (when it “moves apart” a BU and an AP), leads to the formation of a semantically non-coherent AC. This can be explained by the fact that a break in an action or communication that gives time to consider the first, already expressed part (AP), to evaluate its (sometimes paradoxical) content, to recall, in this connection, some new important information and to move to the other macrotheme as in (4):

(4) [Do you really want the Manchester and Birmingham hordes here?”

Bel grins. “Good question.] Ask Comrade Rogers.<sup>BU</sup>”

He flaps a hand at his wife. “Only because the package tour is precisely what France has not got to offer<sup>AP</sup>” (J. Fowles).

In the example above, the content of the distantly positioned AP of the AC does not correlate with that of the BU, which may be explained by a complex of interrelated reasons, one of which is an extended stage direction that separates them. So, when a stage direction divides an AC into half (is in interposition), the situation is completely different than is the case of a complex sentence – the first part of the message (BU) appears at the beginning, and then all of a sudden after the pause as a result of a stage direction – the second (AP). In this case, we have only a formal syntactic division of a message into two parts and, at the same time, their semantic coherence to form a unified whole (Дмитренко, 2002), even though its parts are often semantically non-coherent. In this case, the content of an AP simply does not logically follow from the content of a BU (does not satisfy our presuppositional expectations). As a result of this process, there often occurs a “switch” to the other thought (macrotheme) and, accordingly, a new suprasentential unit begins. Thus, a stage direction helps an AC and a CS to demarcate the lower boundary of a suprasentential unit, intensifying their text-forming (compositional and text-unfolding) function.

A comparison of our observations of syntactic “behaviour” of stage directions in the medial position relative to an AC and a CS with the results of researchers of coordinating structures gives us the right to reach a conclusion on the universality of segmenting properties of the interpositively located stage directions relative to the ACs and complex sentences in the formal aspect and, at the same time, maintenance the semantic unity of their parts (Богдан, 2003).

It is important to note that the second parts of ACs (APs) that are placed after a stage direction are adjoined rather than parcelled units. In our view, a deliberate division of a message by a long pause is not natural for communication, which is reliable evidence that adjoining rather than separating properties are inherent in the adjoining CWs. Therefore, a stage direction plays the role of an additional marker of an AC identification.

A stage direction in the final position (relative to an AC or a CS) also adds considerable weight to the opinion expressed in them, contributing to its full assessment, for example:

(5) When he was frightened and I knew when and what of, because his hands would shake and his eyes looked in, not out, I'd reach across a table and touch his hands and say not a word, just look, and touch his hands with my hand until his hands stopped shaking and his eyes looked out, not in, and in the morning, the poem would be continued. Continued until it was finished!

[The following ten speeches are said very rapidly, overlapping.]

CATHARINE: I – couldn't! (T. Williams).

The CS, after which the stage direction is placed, is also highlighted by the author with another extralingual means – italics (to emphasize particular words), which is a signal of the importance of the content of the statement and the necessity of extralingual emphasis of this CS by an actor (with an intonation, gestures, etc.). The elongated with the stage direction pause actualizes the completion of the suprasentential unit and transition to a new macrotheme. According to our observations, the syntactic combination of "AC with adjoining CWs+stage direction" at the completion of a suprasentential unit is a regular occurrence, i.e. a stage direction, together with an AC or CS, can be used as one of the delimiters in determining the boundaries of text segments, in particular, those of a suprasentential unit. Thus, a stage direction reinforces the function of text demarcation executed by an AC at the end of a suprasentential unit.

Moreover, the analysis showed not only active use of stage directions as optional components of ACs with adjoining CWs but also a reverse process, to which linguists did not pay special attention to – the use of ACs within the framework of the stage directions themselves. In this case, the structural peculiarity of an AC is always the contact position of a BU and an AP, and the function of content compression dominates all other functions of an AC and a stage direction as in (6):

(6) BABY DOLL: Yes, otherwise I can't get out of the car...

SILVIA: Okay.

[He raises his legs so she can get out<sup>BU</sup>. Which she does, and continues...<sup>AP</sup>]

BABY DOLL: Yes, I would cry and cry...Well... soon after that I left school (T. Williams).

The pragmatic goal of the author in this stage direction (which is the same size as the AC) – to give the reader as brief as possible explanation of changes in the situation, the behaviour of actors on stage, etc. – is achieved with the help of the use of ACs, since these units "have the ability to include in the main story line some additional information in the most rational form, thus serving the same purpose of economy and compression of information" (Еропова, 1983: 35). That is, in order to provide further clarification or addition, it is enough to use not the whole sentence but only its most important part (rheme) adjoined by an adjoining CW. Thus, traditionally neutral in terms of expressiveness stage directions acquire new features in modern English, take a direct part in a communication process and perform the function of expression and, at the same time, content compression.

Thus, stage directions within the framework of the ACs with the adjoining CWs and CSs help to reproduce modality, pragmatic purpose and increase the meaningful capacity of a work of literature. The practical value

of non-linguistic means is intensification and clarification of linguistic means of influence on an addressee as well as amplification of functions of ACs and CSs in a text that are not explicitly expressed or have a weak manifestation in vocabulary. Without taking into account these means, the content of the statement may be incorrectly decoded by an addressee.

In **conclusion**, it should be noted that in this investigation, the aim was to determine the difference between the position and functioning of stage directions in the ACs with adjoining conjunctions on the one hand and complex and compound sentences on the one hand. In the AC there occurs a formal separation and, at the same time, semantic adjoining of one complex utterance. Unlike compound sentences which are not divided into parts by a stage direction, the cases of segmenting of complex sentences are registered (just as it occurs in the ACs). The conclusion can be drawn about the universality of separating properties of the interpositively located stage directions inside the AC and CSs in terms of form with, at the same time, maintaining the semantic unity of their parts. A further study with more focus on the position and functioning of the other extralingual means within the frameworks of the ACs and composite sentences is therefore suggested.

#### Література

1. Богдан В. В. Роль екстралінгвальних чинників у складі приєднувальних конструкцій з підрядним зв'язком і складнопідрядних речень у прагматичній орієнтації тексту / В.В. Богдан // Матеріали Міжнар. наук.-практ. конференції "Наука і освіта '2003". – Том 13. Філологія/ За заг. ред. Шепеля Ю.О. – Дніпропетровськ: Наука і освіта, 2003. – С. 100-102.
2. Богдан В. В. Синтактика, семантика, прагматика англійських приєднувальних конструкцій і складних речень з підрядним зв'язком: монографія / В. В. Богдан. – Донецьк: «ЛАНДОН-XXI», 2011. – 263 с.
3. 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. Сер. Романо-германська філологія. – 2002. – № 572. – С. 87-93.
4. Дмитренко В. А., Захарова Т. В. Присоединительная конструкция в диахроническом аспекте (на материале английских драматургических произведений XVI – XX вв.) / В. А. Дмитренко, Т. В. Захарова // Вестник Харьков. ун-та. Сер. Романо-германська філологія. – 1994. – Вып. 382. – С. 36-40.
5. Дмитренко В. А., Солощук Л. В. Взаимодействие вербальных и невербальных элементов коммуникации в рамках присоединительных конструкций / В. А. Дмитренко, Л. В. Солощук // Вестник Харьков. ун-та. Сер. Романо-германська філологія. – Вып. 384. – Т. 1, 1995. – С. 30-33.
6. Егорова З. А. Сложноподчиненные предложения с придаточными присоединительными и их текстовые связи / З. А. Егорова // Лингвистические проблемы текста: Сб. науч. тр. Моск. ин-та иностр. яз. им. Мориса Тореза. – 1983. – Вып. 217. – С. 28-36.
7. Valerii Bohdan. The Evolution of an Adjoining Constructions in the 16th – 21st Centuries / Bohdan Valerii // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія: Філологічні науки: [зб. наук. ст.] / [гол. ред. В. А. Зарва]. – Мелітополь: Видавничий будинок ММД, 2018. – Вип. XVII. – С. 9–16.

## References

1. Bohdan, V. (2003). *Rol ekstralinhvalnykh chynnykiv u skladi pryednuvalnykh konstrukttsii z pidriadnym zviazkom i skladnopidriadnykh rechen u prahmatychnii orientatsii tekstu* [The role of extralingual factors as part of adjoining constructions with subordinate connection and complex sentences in the pragmatic orientation of a text] *Materialy Mizhnar. nauk.-prakt. konferentsii "Nauka i osvita '2003"*. – Tom 13. Filolohiia/ Za zah. red. Shepelia Yu.O. – Dnipropetrovsk : Nauka i osvita. – S. 100-102 [in Ukrainian].
2. Bohdan, V. (2011). *Syntaktyka, semantyka, prahmatyka anhlomovnykh pryednuvalnykh konstrukttsii i skladnykh rechen z pidriadnym zviazkom* [Syntactics, semantics and pragmatics of English language adjoining constructions and composite sentences with subordinate connection]: monohrafiia. – Donetsk : 'LONDON-XXI'. – 263 s [in Ukrainian].
3. Dmitrenko, V. (2002). *Struktura, semantika i funktsii soyuznuh svyazi v smyslovykh miniaturakh v sovremennom anhliyskom yazyke* [The structure, semantics and functions of conjunctive forms of communication in semantic miniatures in modern English] *Vistnyk Kharkiv. un-ta. Ser. Romano-hermanska filolohiia*. – № 572. – S. 87-93 [in Russian].
4. Dmitrenko, V., Zakharova T. (1994). *Prysoedinitelnaia konstrukttsiia v diakhronicheskom aspekte (na materiale anhliyskikh dramaturhicheskikh proizvedeniy XVI – XX vv.)* [Adjoining construction in the diachronic aspect (on the material of English dramatic works of the 20th – 21st centuries)] *Vestnik Kharkov. un-ta. Ser. Romano-hermanska filolohiia*. – Vyp. 382. – S. 36-40 [in Russian].
5. Dmitrenko, V., Soloshchuk, L. (1995). *Vzaimodeystviye verbalnykh i neverbalnykh elementov kommunikatsii v ramkakh prisoyedinitelnykh konstrukttsiy* [Interaction of verbal and non-verbal elements of communication within the framework of adjoining constructions] *Vestnik Kharkov. un-ta. Ser. Romano-germanskaya filologiya*. – Vyp. 384. – T. 1. – S. 30-33.
6. Yegorova, Z. (1983). *Slozhnopodchinyonnyye predlozheniya s pridatochnymi prisoyedinitelnymi i ikh tekstovyye svyazi* [Complex sentences with adjoining clauses and their textual connections] *Lingvisticheskiye problemy teksta: Sb. nauch. tr. Mosk. in-ta inostr. yaz. im. Morisa Toreza*. – Vyp. 217. – S. 28-36.
7. Valerii Bohdan (2018). *The Development of an Adjoining Construction through Time. Bohdan Valerii // Zbirnyk tez dopovidei [Elektronnyi resurs] II Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi internet-konferentsii "Inozemna mova u profesiinii pidhotovtsi spetsialistiv: problemy ta stratehii"*. – Kropyvnytskyi : RVV TsDPU im. V. Vynnychenka. – S. 9–11.

## АНОТАЦІЯ

Незважаючи на важливість вирішення одного з актуальних питань сучасної лінгвістики – виявлення засобів поєднання окремих речень та надреченнєвих одиниць у текстові одиниці більшого розміру, – і дотепер недостатньо уваги приділяється проблемам морфології тексту та вивченню мовних одиниць, які є його складовими частинами. Ще менш уваги приділяється лінгвістами дослідженню екстралінгвальних засобів і їхньої актуалізації в текстових одиницях (які розглянуто на прикладі приєднувальних конструкцій (ПК) і складних речень). Нечисленні дослідження в цьому плані обмежуються аналізом тільки сценічних ремарок у межах ПК із сурядним зв'язком і у складносурядних реченнях, а також тільки в драматичних текстах, не враховуючи ПК із підрядним зв'язком і складнопідрядні речення, а також тексти інших жанрів і функціональних стилів. Однак давно відомо, що і мовні, і немовні засоби комунікації в процесі говоріння взаємопов'язані та взаємозалежні. Відповідно, без залучення останніх зміст усього висловлювання може бути неправильно декодований читачем. Таким чином, лінгвістиві недостатньо обмежитися аналізом тільки мовлення. Слід брати до уваги

також і фізичні дії (жести, міміку), інтонації, які несуть певне комунікативне навантаження, і в реальному тексті для візуального сприйняття переходять у словесну форму.

Відзначається, що у ПК спостерігається формальне роз'єднання, але одночасно з цим і семантичне приєднання частин одного складного висловлення. На відміну від складносурядних речень, які ремарка не ділить на частини, випадки розчленування складнопірядних речень зафіксовано (подібно тому як це відбувається у ПК). Зроблено висновок про універсальність членувальних властивостей інтерпозитивно розташованих ремарок по відношенню до ПК і СПР у формальному плані при збереженні семантичної єдності їхніх частин.

**Ключові слова:** приєднувальна конструкція, базове висловлення, приєднувана частина, приєднувальний сполучник, екстралінгвальний засіб, ремарка.

УДК 811.161.2'367

DOI 10.31494/2412-933X-2019-1-9-192-199

## FUNCTIONAL PERSPECTIVE OF THE EXPLANATORY TEXT SEGMENT

### ФУНКЦІЙНА ПЕРСПЕКТИВА ПОЯСНЮВАЛЬНОГО ТЕКСТОВОГО ВІДРІЗКА

**SVITLANA HLAZOVA,**

Candidate of Philological Sciences,  
Associate Professor

<https://orcid.org/0000-0001-8984-6923>  
[svetglazova@gmail.com](mailto:svetglazova@gmail.com)

*Berdiansk State Pedagogical  
University*  
✉ 4 Schmidta St.,  
Berdiansk, Zaporizhzhia region,  
71100

**СВІТЛАНА ГЛАЗОВА,**

кандидат філологічних наук,  
доцент

*Бердянський державний  
педагогічний університет*  
✉ вул. Шмідта, 4  
м. Бердянськ, Запорізька обл.,  
71100

*Original manuscript received: August 17, 2019  
Revised manuscript accepted: September 27, 2019*

#### **ABSTRACT**

*Many scientists have addressed to the problem of the explanation and the explanatory structures of different levels. The reference exactly to the text segment, at the level of which the explanatory relation finds an expression, is based in the work on the position that the text is most closely approximated to the sentence among other syntactic units, therefore it is expedient to consider the defining features of inter-sentence relations in the text. In the article this approach allowed to trace the specifics of the text segment that is structured by the sentence explanatory relation, in particular the role of explanatory means of communication in the structuring of the text and the features of the combined parts.*

*The peculiarities of functioning of the explanation at the text level have been clarified, namely, the features of the text segment as the explanatory structure and the frequency of speakers' use of the explanation at the level of the complex syntactic unit have been determined, as well as the potential ability to form a certain opinion by means of the connection of several statements, which expand, specify, develop some meaning, the correlation of the content of the explanatory (second) component with the identical proportion of the explained in the analyzed constructions.*

*In this article it is proved that the signs of a text segment as an explanatory structure are such formal features as: the presence of explain and explanatory parts of the text segment, which either both, or one of them can be quite common; the presence of conjunctions that signal the nature of the relation of components; closeness of the structure. And the ability of the explanation to function at the level of more complex syntactic formations, which are the texts of various functional styles (fiction, journalistic, scientific, speech), opens to the author wide possibilities for a detailed linguistic presentation of information with the greatest consideration of the needs of the listener and his background knowledge on the path to understanding.*

**Key words:** *explanatory text segment, clarifications, explanation, formal indexes of the explanatory connection, semantic relations.*



Розуміння мови як дихотомічного явища та потреби взаємопов'язаного дослідження рівнів утворення і функціонування синтаксичних одиниць має неабияке значення для з'ясування сутності й особливостей пояснення як мовного явища, що й зумовлює вивчення функціонування пояснювальних конструкцій і на рівні складного синтаксичного цілого, тексту. Звернення в роботі до функційної перспективи пояснювального текстового відрізка недостатньо вивчених пояснювальних конструкцій у мовленнєвому контексті свідчить про **актуальність** обраної теми.

**Мета** статті – з'ясувати особливості функціонування пояснення на рівні тексту. Мета дослідження **передбачає** визначення ознак текстового відрізка як пояснювальної конструкції та частотність використання мовцями пояснення на рівні складного синтаксичного цілого; а також потенційну здатність формувати певну думку за допомогою зв'язку декількох висловлень, які розгортають, уточнюють, розвивають якийсь смисл, співвіднесеність змісту пояснювального (другого) компонента з тотожною пропозицією пояснюваного в аналізованих конструкціях.

**Методологічну основу** дослідження становить розуміння пояснення як явища, формування й функціонування якого найбільшою мірою зумовлене комунікативно-прагматичними чинниками. **Методи дослідження** зумовлені його метою й завданнями. У статті використано метод функційного аналізу синтаксичних конструкцій, описовий і трансформаційний методи.

До проблеми пояснення та пояснювальних конструкцій різних рівнів зверталось багато вітчизняних і зарубіжних учених (Л. Булаховський, І. Вихованець, С. Дорошенко, А. Загнітко, Є. Загревський; О. Пешковський, М. Поспелов, В. Белошапкина, Л. Максимов, Н. Кірпічникова, М. Ляпон, І. Ойце, А. Прияткіна та ін.). Маючи значний теоретичний та практичний доробок у вивченні пояснювальних конструкцій, деякі питання недостатньо висвітлені. На сьогодні існує значна кількість визначень тексту, його стосунку до речення [Гальперин, 1981; Колшанский, 1984; Ляпон, 1986; Одинцов, 1980; Булыгина, 1969]. Найбільшого поширення набуває погляд, згідно з яким речення є будівельним матеріалом для тексту, а тому вивчення засобів зв'язку та відношень між реченнями в тексті визнається за перспективу дослідження тексту в мовознавчому аспекті [Ляпон, 1986; 89]. Так, А. Загнітко, досліджуючи текст як феномен лінгвістичної сфери й пропонуючи своє визначення тексту, пише: «Текст – це семантично цілісна синтаксична структура з відповідним загальним прагматичним завданням і спрямуванням, що складається з окремих синтаксичних компонентів (речень, складних синтаксичних цілих, надфразних едностей, розділів, частин тощо, оскільки на сьогодні термінологічне окреслення таких одиниць є недостатнім), поєднаних між собою граматичними, лексичними, стилістичними, логічними засобами. Таким чином, сам текст витворюється завдяки посиленій активізації... смислових відношень між реченнями і формуванню системи

спеціалізованих засобів їх об'єднання» [Загнітко, 2001; 476].

Аналіз засвідчує, що не завжди виваженим є ігнорування реченнєвих характеристик у прикладенні їх до аналізу тексту. Так, характеристика складносурядних речень за типом зв'язку на відкриті й закриті структури може бути екстрапольована й на дослідження тексту. Зокрема, це виявляється в тому, що використаний у тексті сполучник *тобто* та його аналоги сигналізують про викінченість якогось фрагменту тексту, про його закритість, і відкритий він може бути для подальшого розгортання тексту лише іншими засобами й відношеннями. Очевидно, на рівні мовленнєвої одиниці – тексту – при дослідженні його формально-синтаксичної специфіки є слушність вести мову про закритість і відкритість текстової структури. Так, єднальні сполучники підтримують континуальність наративного поля тексту, в той час як пояснювальні засоби не можуть бути використані в такій ролі. За ними вочевидь слід вбачати роль засобів дискретизації, сегментації змісту тексту на частини, смислові блоки, які за характером відношень відрізняються від тих блоків, котрі утворюються за рахунок, наприклад, єднальних чи розділово-перелічувальних сполучників, природі яких притаманною є відкритість зв'язку [Глазова, 2008; 300].

Для підтвердження цієї тези ілюстрацією може бути такий текст: *Відношення базових, опорних речень до залежних полягає в тому, що вони створюють ґрунт для цих речень, є вихідними для їх формування. І допоки нанизується одне за одним речення, що перебувають у контактних і дистантних і безпосередніх та опосередкованих зв'язках із якимось опорним реченням, усі вони залежать від нього, підпорядковані йому. (Але) Та, звичайно, це підпорядкування відмінне від підлеглості підрядних речень головному. Адже залежні, підпорядковані речення слугують і своєрідному продовженню, розитковій складу опорних речень, і роз'ясненню, аргументації їхнього змісту, прояву ставлення до висловлюваного і т.д. **Тобто** поряд із основним повідомленням у мовленні чи тексті з'являються інші, похідні від нього повідомлення, мета яких – краще донесення інформації, активний вплив на того, хто її сприймає, вияв авторського ставлення до повідомлюваного. (І) Це реальні факти комунікативного процесу: носії мови прагнуть ефективного, результативного спілкування, не можуть бути байдужими до того, про що йдеться (Із посібника), у якому сполучник і фактично відкриває шлях для розгортання авторської думки, а сполучник *тобто* завершує цей блок постпозитивним компонентом, оскільки реченнєва структура, яка починається вказівним займенником **це** завершує ще більший змістовий блок. Отже, має підґрунтя, виправдана специфікою поведіння пояснювального відношення в структурі тексту позиція, згідно з якою, говорити про пояснювальну конструкцію на рівні її репрезентації в тексті можна лише в таких термінах, як складне синтаксичне ціле, змістовий блок, надфразна єдність тощо, які, за А. П. Загнітком, є складовими цілісного тексту й більш пов'язані зі структурою речення в аспекті формальному, ніж власне текст.*

З урахуванням цього у роботі використовується поняття текстовий відрізок, яке близьке згаданим вище поняттям й вказує на

характер поведінки пояснювальних компонентів тексту, якими певним чином «відрізається» у той чи інший спосіб викінчений смисловий фрагмент більшої текстової єдності.

Як засвідчує аналіз текстів різних функціональних стилів, пояснювальні відношення досить часто реалізуються в найрізноманітніших текстах: художніх, публіцистичних, наукових, – та у розмовному мовленні [Глазова, 2008; 304]. Цей факт цілком закономірний: у прагненні бути зрозумілим мовцеві автор висловлення завжди намагається більш чітко висловлювати свою думку, шукати ті форми пояснення своєї позиції, які найбільш адекватно можуть представити його думку, донести до слухача бажану інформацію тощо. Така природа пояснення призводить до того, що під категорію пояснювальних складних конструкцій тексту зараховують найрізноманітніші види пояснення, що заважає визначенню специфічних рис пояснення як формально структурованого й семантично однорідного явища. За широкого розуміння поняття пояснення в лінгвістичних дослідженнях тексту під пояснювальної конструкції можна віднести будь-який фрагмент тексту. Так, у наступному текстовому відрізьку не можна обійти увагою той факт, що пояснювальна конструкція має деякі специфічні особливості, пов'язані зі змістом частин, у яких власне пояснювальне відношення набуває додаткових семантичних відтінків: *Людська культура через систему обрядових дійств є надбанням найкращого досвіду, що зафіксований у пам'яті людства, є критерієм оцінки людей різних вікових категорій через вияв їхньої емоційної сфери, емоційного стану як бажання до адаптаційної дії чи діяльності, як дарунок самовияву в загальносвітову скарбницю цінностей. **Тобто** фактор народження гуманної особистості можна розглядати через проблему соціалізації: залучення індивіда до осмислення й створення культурних цінностей за допомогою таких засобів обрядовості, як пісня, ритуал, персонаж, обряд, словодійство, ремесло, усна народна творчість тощо* (В. Стефанюк). Сполучник *тобто* можна замінити цілим рядом інших сполучникових і несполучникових засобів, які б могли виділяти якийсь відмінний смисл у тексті, ніж той, який реалізується автором за допомогою використаного сполучника. Зокрема на місце *тобто* можна підставити *тому, отже, у такий спосіб, унаслідок чого*. При цьому формальні показники пояснювального зв'язку, а саме сполучники, будуть виступати основним смислорозрізнявальним критерієм. У зв'язку з цим видається умотивованим провадити диференціацію різновидів пояснювальних конструкцій в межах текстових відрізків у спосіб, який апробований щодо складних речень. У подальших дослідженнях тексту в лінгвістичному аспекті такий підхід дозволив би більш систематизовано й категорійно означено провадити аналіз того чи іншого текстового утворення з точки зору його будови й значення. Особливості текстового відрізька як пояснювальної конструкції варто аналізувати на рівні базового семантичного відношення пояснення, яке представлено в складному реченні як тотожність змісту компонентів,

хоча, ще раз слід наголосити, пояснювальні конструкції на рівні тексту характеризує вся та різноманітність відношень, яка спостерігається в складному реченні.

Однією з визначальних рис побутування пояснювальних відношень у текстовому відрізьку є те, що внаслідок поширеності першої частини, її потенційній здатності формувати певну думку за допомогою зв'язку декількох висловлень, які розгортають, уточнюють, розвивають якийсь смисл, співвіднесеність змісту пояснювального (другого) компоненту з тотожною пропозицією пояснюваного може бути встановлена лише на підставі аналізу всієї сукупності пропозицій першої частини. Так, наприклад, у текстовому відрізьку *Кореферентність як відношення до спільного референта не слід розуміти як лексичну тотожність. Водночас не варто забувати, що лексичне значення слова є виразником референтивного, денотативного значення, тому слова з різними лексичним значенням також не можна вважати кореферентними. Наприклад, «місто», «Чернівці», «гори» і «Карпати», «хлопець» і «брат». Так само лексичні синоніми типу гарна, вродлива, чарівна, чудова та ін. не є кореферентними засобами, оскільки вони розрізняються «понятійними смислами», що виражаються різними лексичними значеннями. Тобто явище кореферентності хоч і близьке до поняття синонімії, все ж не тотожне з ним. Воно виявляється лише в синтаксисі, у структурі речення, де співвідносні спільнокореневі лексеми, займають відповідну синтаксичну позицію (Н. Гуйванюк) тотожність змісту пояснювального компонента з пояснюваним може бути встановлена лише шляхом згортання ланцюга інших відношень між пропозиціями до того етапу, коли постає очевидна доречність використаного мовцем засобу зв'язку *тобто*, а відтак і виражених у такий спосіб пояснювальних відношень, пор.: *Кореферентність як відношення до спільного референта не лексична тотожність* → слова з різними лексичним значенням також не кореферентні → лексичні синоніми не є кореферентними засобами. **Тобто** явище кореферентності не тотожне з поняттям синонімії. Використання такої процедури показує, що остання пропозиція *лексичні синоніми не є кореферентними засобами* тотожна змістові пропозиції *явище кореферентності не тотожне з поняттям синонімії*, але їхня рівнозначність виявляється лише як сума додаткової інформації, почерпнутої з попереднього контексту. Пропозиція, яка йде після сполучника *тобто*, за змістом є ніби узагальненням, яке співвідноситься з пояснюваним змістом першої частини як ціле з частковим. Однак таке твердження можливе лише поза контекстом. У відрізьку реалізується потенція необхідної тотожності компонентів. Так, певні мисленнєві процедури, які на матеріалі речення можна представити у такий спосіб: *лексичні синоніми не є кореферентними засобами* = (лексичні синоніми – слова, що розрізняються «понятійними смислами», які виражаються різними лексичними значеннями = поняття синонімії) + (не є = не тотожне) + (кореферентність як відношення до спільного референта = явище кореферентності) = поняття синонімії не тотожне явищу*

корелативності – дозволяють автору висловлення встановити між компонентами пояснювальний сполучник, який підказує читачеві потенційні відношення попереднього висловлення й наступного як пояснювальні.

Розповсюдженням є і протилежне співвідношення розмірів частин пояснювального текстового відрізка – перший компонент подає інформацію сконденсовано, а другий більш детально. Досить часто таку реалізацію пояснення можна спостерігати в текстах документів, де пояснюваний компонент за своїм змістом і синтаксичним оформленням складає завершене ціле, однак у пояснювальному компоненті для більшої зрозумілості тлумачаться певні положення, напр.: *Формування Фонду здійснюється у порядку та розмірах, передбачених чинним законодавством, а його використання – за тими кодами економічної класифікації видатків, які відповідають їх економічній сутності. Тобто, Фонд Соціальної допомоги студентам, аспірантам та докторантам вищих навчальних закладів формується у розмірі 10 відсотків від суми стипендіального фонду, однак у кошторисах видатки на виплату стипендії та матеріальної допомоги студентам, учням, аспірантам, докторантам повинні бути заплановані за кодом 1342, а преміювання студентів, аспірантів та докторантів, організація їх оздоровлення – за кодом 1343 «Інші поточні трансферти населенню» (Із листа ДКУ №07-04/755-4262 від 11.06.2001 року). Варто зазначити, що текстові відрізки такого зразка можуть бути кваліфіковані як уточнення, а не власне пояснення. Насправді, такої кваліфікації суперечить функціональна (жанрова) специфіка тексту (офіційний документ), яка передбачає рівноцінність змісту частин, а відтак і тотожність. У разі, якщо за подібною схемою будується текстовий відрізок в інших жанрах будь-якого стилю, то можна говорити про семантику пояснення, уточнення чи узагальнення лише з огляду на сукупність факторів: характер сполучникового засобу, зміст частин (можливість підведення їх до спільного змісту), мета, використання другого компонента (проілюструвати, підсумувати чи проінтерпретувати весь зміст першої частини).*

Частотність використання мовцями пояснення на рівні складного синтаксичного цілого дає підстави стверджувати, що така структурно-синтаксична реалізація пояснювальних відношень є типовою в комунікації [Глазова, 2008; 310]. Основними чинниками, які сприяють оформленню пояснення в текстових відрізках, є структурний (значна поширеність пояснюваної та/або пояснювальної частин, а відтак можливість виникнення конструктивного й смислового перенавантаження конструкції-речення) та комунікативний (прагнення реструктуризувати фрагмент інформації відповідно до комунікативної мети для досягнення успіху в комунікації).

Отже, ознаками текстового відрізка як пояснювальної конструкції можна вважати такі формальні ознаки, як:

1) наявність пояснюваної й пояснювальної частин текстового відрізка, які або обидва, або ж один із них можуть бути досить

поширеними;

2) наявність сполучникових засобів, які сигналізують про характер відношення компонентів;

3) закритість структури (функціювання як текстового відрізка).

Дійсно, здатність пояснення функціювати на рівні тексту відкриває перед автором широкі можливості до деталізованого мовного подання інформації із якнайбільшим урахуванням потреб слухача та його фонових знань на шляху до порозуміння. Пояснювальний текстовий відрізок як лінгвальна структура є зразком прояву комунікативного принципу «турботи» автора про адресата.

### Література

1. Булыгина Т. В. О границах между сложной единицей и сочетанием единиц. *Единицы разных уровней грамматического строя языка и их взаимодействие*. М.: Наука, 1969. С. 208 – 272.

2. Вихованець І. Р. Семантико-синтаксична структура речення. К.: Наукова думка, 1982. 219 с.

3. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981. 139 с.

4. Глазова С. М. Пояснювально-ототожнювальні конструкції в українській мові: семантика, граматики, прагматика. *Verba Magistri: Мовознавство. Літературознавство. Журналістикознавство. Педагогіка. Методика*: збірник наукових праць, присвячений ювілею доктора філологічних наук, професора С. В. Ломакович / за заг. ред. В. Н. Терещенко та П. Б. Ткач. Х., 2008. С. 298–312.

5. Загнітко А. П. Теоретична граматики української мови: синтаксис: Монографія. Донецьк: ДонУ, 2001. 662 с.

6. Колшанский Г. В. Коммуникативная функция и структура языка. М.: Наука, 1984. 175 с.

7. Ляпон М. В. Смысловая структура сложного предложения и текст. К типологии внутритекстовых отношений. М.: Наука, 1986. 200 с.

8. Одинцов В. В. Стилистика текста. М.: Высш. шк., 1980. 211 с.

9. Ойце И. М. Сложные предложения с пояснением в современном русском языке : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. М., 1965. 18 с.

### References

1. Bulygina, T. (1969). *O granitsakh mezhdu slozhnoy edinitsey i sochetaniem edinit*s [On the boundaries between a complex unit and a combination of units], *Yedinitsy raznykh urovney grammaticheskogo stroya yazyka i ikh vzaimodeystvie* [Units of different levels of grammatical structure of the language and their interaction], Moskva: Nauka, 208–272 [in Russian].

2. Vykhovanets, I. (1982). *Semantiko-syntaktychna struktura rechennia* [The Syntactic and Semantic Structure of Sentences]. Kyiv : Naukova dumka [in Ukrainian].

3. Galperin, I. (1981). *Tekst kak obekt lingvisticheskogo issledovaniya* [Text as an object of linguistic research]. Moskva [in Russian].

4. Hlazova, S. (2008). *Poyasniuvально-ototozhniuvальni konstruktsii vukrainskii movi: semantika, hramatyka, prahmatyka* [Explanatory-identifying constructions in the Ukrainian language: semantics, grammar, pragmatics], *Verba Magistri: Movoznavstvo. Literaturoznavstvo. Zhurnalistykoznavstvo. Pedagogika. Metodyka*: zbirnyk naukovykh prats, prysviachenyi yuvileiu doktora filohichnykh nauk, profesora S.V. Lomakovych [Verba Magistri: Linguistics. Literary studies. Journalism. Pedagogy. Methodology: a collection of scientific works devoted to the jubilee of the doctor of philological sciences, professor S.V. Lomakovich]. Kharkiv, 298–312 [in Ukrainian].

5. Zahnitko, A. (2001). *Teoretychna hramatyka ukrainskoi movy: syntaksys: Monohrafiia* [Theoretical grammar of the Ukrainian language: syntax: Monograph].

Donetsk: DonNU [in Ukrainian].

6. Kolshanskiy, G. (1984). *Komunikativnaya funktsiya i struktura yazyka* [The communicative function and structure of the language]. Moskva: Nauka [in Russian].

7. Lyapon, M. (1986). *Smyslovaya struktura slozhnogo predlozheniya i tekst. K tipologii vnutritekstovyykh otnosheniy* [The semantic structure of a complex sentence and text. The typology of interstellar relations]. Moskva: Nauka [in Russian].

8. Odintsov, V. (1980). *Stilistika teksta* [Stylistics of the text]. Moskva: Vyssh. shk. [in Russian].

9. Oitse, I. (1965). *Slozhnyie predlozheniia s poiasneniiem v sovremennom russkom yazyke*. Cand. Diss. [Complicated Sentences with Explanations in the Modern Russian Language]. Moskva [in Russian].

## АНОТАЦІЯ

До проблеми пояснення та пояснювальних конструкцій різних рівнів зверталося багато вчених. Звернення саме до текстового відрізка, на рівні якого знаходить вираження пояснювальне відношення, у роботі ґрунтується на позиції, що текст з помірних синтаксичних одиниць найбільшою мірою наближений до речення, тому доцільно розглянути визначальні ознаки міжреченневих відношень у тексті. Такий підхід дозволив простежити у статті специфіку текстового відрізка, структурованого реченневим пояснювальним відношенням, зокрема роль пояснювальних засобів зв'язку в структуруванні тексту, особливості поєднуваних частин.

З'ясовано особливості функціонування пояснення на рівні тексту, а саме визначено ознаки текстового відрізка як пояснювальної конструкції та частотність використання мовцями пояснення на рівні складного синтаксичного цілого, а також потенційну здатність формувати певну думку за допомогою зв'язку декількох висловлень, які розгортають, уточнюють, розвивають якийсь смисл, співвіднесеність змісту пояснювального (другого) компонента з тождною пропозицією пояснюваного в аналізованих конструкціях.

У даній статті доведено, що ознаками текстового відрізка як пояснювальної конструкції є такі формальні ознаки, як: наявність пояснюваної й пояснювальної частин текстового відрізка, які або обидва, або ж один із них можуть бути досить поширеними; наявність сполучникових засобів, які сигналізують про характер відношення компонентів; закритість структури. А здатність пояснення функціювати на рівні складніших синтаксичних утворень – текстів різних функціональних стилів (художньому, публіцистичному, науковому, розмовному мовленні) – відкриває перед автором широкі можливості до деталізованого мовного подання інформації із якнайбільшим урахуванням потреб слухача та його фонових знань на шляху до порозуміння.

**Ключові слова:** пояснювальний текстовий відрізок, уточнення, власне пояснення, функціонування, формальні показники пояснювального зв'язку, семантичні відношення.

УДК 811.161.2'366.542(045)  
DOI 10.31494/2412-933X-2019-1-9-200-208

**THE SPECIFICITY OF THE INTERNAL NON-  
MORPHOLOGIZED TRANSPOSITION OF A CASE  
HEMISPHERE IN THE MODERN UKRAINIAN LANGUAGE  
(GENITIVE CASE)**

**СПЕЦИФІКА ВНУТРІШНЬОЇ  
НЕМОРФОЛОГІЗОВАНОЇ ТРАНСПОЗИЦІЇ ВІДМІНКОВОЇ  
НАПІВПЕРИФЕРІЇ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ МОВІ  
(РОДОВИЙ ВІДМІНОК)**

**VIKTORIA DATSIUK,**

Lecturer

<https://orcid.org/0000-0002-3225-2902>

datsyk8229@ukr.net

**ВІКТОРІЯ ДАЦЮК,**

викладач

**OLENA HONCHARUK,**

Candidate of Pedagogical Sciences

<https://orcid.org/0000-0001-8777-089X>

super\_lenagoncharuk@ukr.net

**ОЛЕНА ГОНЧАРУК,**

кандидат педагогічних наук

*Lutsk Pedagogical College*

✉ 36 Voli St.,

Lutsk, Volin region, 43000

*Луцький педагогічний коледж*

✉ просп. Волі, 36,

м. Луцьк, Волинська область,  
43000

*Original manuscript received: August 17, 2019  
Revised manuscript accepted: September 25, 2019*

**ABSTRACT**

*The grammatical structure of modern languages, including Ukrainian, is characterized by a system of grammatical categories, that are represented on many tiers of the language structure and have a role of the nuclear components in the language organization.*

*The article deals with modern problems of the category of Nouns Case, in particular the genitive case. It is determined that linguists stood at different positions in understanding of the peculiarities essence of the genitive case functioning. The semantic-syntactic complexity of the genitive case has been found. It is based, most of all other forms, on transpositional relations with other grammars. It is outlined that the adjective genitive case may depend on the comparative adjective predicats of the quality-relation, the adverbial predicats of the quality-relation, the predicats of the quantity-relation, and the state-relation, while being in right-sided valence. It is characterized that in sentence structures with a superlative predicate, along with the object of comparison, one can often use the object itself, which has a restrictive value and is associated with the predicate nonsignificant, peripheral valence connection. Such an additional component is characterized by the least degree of need. Occasionally, constructions with a prepositional genitive case of nouns, which is representative of subjective syntaxema, occur in speech. The genitive with the semantics of the subject is attested in constructions with verbs of sufficiency / insufficiency. The specificity of the characterized component is to express a sense of physical or moral-mental sufficiency / insufficiency of something necessary or desired.*



*It is noted that in the modern Ukrainian language, the genitive case is the only morphological variant of subject syntaxema, which is part of the valence framework of comparative and superlative predicates of number-relation. With such functioning, the case ending of the genitive case is supplemented by quantitative modifications, namely the semantics of uncertainty.*

*It is revealed that the genitive grammeme in the case of secondary functioning is attested in the object and subject semantic-syntactic positions that make up the center of transitive forms of the genitive. The periphery is structured by genitive components that represent the syncretism of the subject and the predicate, as well as locally syntaxema.*

**Keywords:** *non-morphologized transposition, case half-periphery, case, object, subject, sentence, genitive case.*

У сучасній лінгвістиці проблема дослідження мовної діяльності, вивчення мови в динаміці її реального функціонування посідає центральне місце. Такий підхід зумовлює зацікавлення щодо питань загальної теорії граматичної будови мови, структурного та семантичного аналізу явищ граматики. Особливо значущий опис значеннєвої мотивованості морфологічних одиниць, співвідношення в них семантичного й формально-граматичного аспектів, визначення специфіки їхньої внутрішньоструктурної й зовнішньоструктурної взаємодії та взаємозв'язку з іншими мовними рівнями. У цьому руслі надзвичайної актуальності набуває дослідження специфіки функціонування та семантичної спеціалізації іменникових форм як елементів мовної системи.

Грамматичний лад сучасних мов, зокрема й української, характеризує система граматичних категорій, що, виконуючи роль ядерних компонентів мовної організації, репрезентовані на багатьох ярусах мовної структури. За специфікою реалізації категорійної семантики граматичні категорії поділяють на морфологічні, синтаксичні, словотвірні (Костусяк, 2012), а за особливостями членування категорійної ознаки їх диференціюють на модифікаційні й класифікаційні, прикметною рисою яких постає фіксованість і постійність певного значення. У сучасній українській мові класифікаційною вважають категорію роду іменника, до сфери словозмінних зараховують число та відмінки іменникових форм.

Провідна тенденція розвитку сучасної лінгвістики полягає в дослідженні механізму функціонування мовних одиниць з огляду на їхні структурно-семантичні та комунікативно-прагматичні особливості. Керуючись такими пріоритетами, за аналізу окремих компонентів учені все частіше акцентують увагу на необхідності залучення кількох рівнів мови. Указаний підхід доцільно застосувати й до грамем категорії відмінка іменника, оскільки він дає змогу акцентувати увагу на функційній специфіці цих мовних одиниць, зокрема їхніх диференційних ознаках, засобах вираження та розгляду на тлі комунікативно-синтаксичної структури речення. Особливе зацікавлення в цьому плані становлять відмінкові форми та прийменниково-відмінкові комплекси, що перебувають поза сферою специфічного для них функціонування, беручи активну участь у реалізації різноманітних, не властивих їм

позицій. Уживання аналізованих компонентів у вторинній відмінковій сфері дає змогу розглядати їх на тлі різних функційних перетворень, що відбиває взаємозумовленість та системність багатьох мовних ярусів.

Великий внесок у теорію відмінків і з'ясування їхньої складної семантико-граматичної природи зробили О. О. Потебня, Р. Якобсон, Є. Курилович, Е. Бенвеніст, Ч. Філмор, А. Вежбицька та ін. У сучасному українському мовознавстві функційний підхід до вивчення граматики й категорії відмінка активно застосовують М. Я. Плющ, І. Р. Вихованець, А. П. Загітко, Н. М. Костусяк та ін.

У традиційній лінгвістиці відмінки поділяють на дві групи: прямий, у ролі якого виступає називний відмінок, і непрямі – родовий, давальний, знахідний, орудний і місцевий відмінки. І. Р. Вихованець вказує, що компоненти відмінкової системи розташовані в порядку від вищого до нижчого, тобто вони ієрархічно структуровані й мають різний граматичний ранг. У межах цієї системи мовознавець виділяє чотири зони: центральну, напівцентральну, напівпериферійну й периферійну, кожна з яких уміщує різну кількість відмінків, розрізняється можливостями репрезентації категорії відмінка, характером зв'язку з предикатом, діапазоном семантико-синтаксичних і формально-синтаксичних функцій, парадигмою функційних еквівалентів, транспозиційними відношеннями, лексичним наповненням відмінкової позиції та ін. (Вихованець, 2001: 10-16). Центр відмінкової системи сучасної української літературної мови становлять називний і знахідний відмінки. Грамему родового І. Р. Вихованець кваліфікує як таку, що вирізняється абсолютною транспозиційною спрямованістю й структурує напівцентральну відмінкову сферу. Межею між центром і периферією виступає також давальний відмінок, але він на відміну від родового тяжіє до периферійності, тому йому надано статусу напівпериферійного. До складу периферійних І. Р. Вихованець зараховує орудний і кличний, оскільки вони або займають периферійні формально-синтаксичні позиції в реченні, або виражають нецентральні семантико-синтаксичні функції, або є похідними від інших відмінків, або доповнюють окремі позиції невідмінковими семантичними нашаруваннями (Вихованець, 1987).

У сучасній українській літературній мові, крім називного та знахідного відмінків, вторинне функціонування характерне для граем родового й давального, що відбувається внаслідок їхнього переміщення зі своєї первинної позиції в зону інших відмінків.

Одну з найсвоєрідніших граем категорії відмінка становить родовий відмінок. Це пояснює чи не найбільшу увагу дослідників до цієї відмінкової форми. Предметом пильних зацікавлень учених є опис особливостей функціонування родового відмінка, з'ясування його семантико-синтаксичної специфіки. Спираючись на ідеї видатних попередників, зазначимо, що лінгвісти стояли на різних позиціях у розумінні суті вказаної мовної одиниці. Традиційно родовий кваліфікували як непрямий відмінок, якому притаманні специфічні зовнішні показники (флексії). Є. Курилович родовий відмінок поряд з називним і знахідним зараховував до ядра відмінкової системи (Курилович, 1962: 194-196). І. Р. Вихованець у вказаній граемі надає статусу напівцентральної (Вихованець, 2001: 10-16). Семантико-синтаксична складність родового

відмінка виявлена насамперед у тому, що він найбільше з-поміж інших відмінкових форм ґрунтується на транспозиційних зв'язках з іншими грамемами. Як зауважує І. Р. Вихованець, «з формами родового відмінка пов'язана як частиномовна, так і внутрішньовідмінкова транспозиційна спеціалізація» (Вихованець, 2001: 13). Кваліфікація родового як відмінка абсолютних транспозиційних можливостей загалом не вичерпує його семантико-синтаксичну специфіку. Як відомо, кожний відмінок охоплює низку семантико-синтаксичних функцій, із-поміж яких відрізняють первинні та вторинні. У сучасній лінгвістиці визначення центральних функцій родового становить надто складну проблему. Найчастіше специфічні особливості генітива визначають, зважаючи на його семантику. Зокрема, А. П. Грищенко підкреслює, що «основні значення родового відмінка пов'язані з вираженням чотирьох типів відношень: означальних, суб'єктних, об'єктних, обставинних (Сучасна, 1993: 258). Близькі також міркування І. Г. Матвіяса про родовий відмінок як відмінок із низкою різних значень: часу, конкретної дати, об'єкта дії, неповноти або кількісної невизначеності об'єкта, належності, присвійності, суб'єкта дії, кількості, частини від цілого, об'єкта порівняння (Сучасна, 1969: 79-80). Проте кожна з наведених концепцій зорієнтована саме на значення родового відмінка, але доцільніше зважати на його функційну специфіку, тобто на первинність семантико-синтаксичних функцій. Розглядаючи семантико-синтаксичні функції родового відмінка І. Р. Вихованець зауважує, що «у первинному функціонуванні родовий відмінок являє собою внутрішньовідмінкову семантико-синтаксичну транспозицію називного і знахідного відмінків відповідно із суб'єктною й об'єктною функціями і водночас зовнішню (частиномовну) формально-синтаксичну транспозицію в ад'єктивну сферу» (Вихованець, 2001: 14). У такий спосіб первинні семантико-синтаксичні функції родового значною мірою відрізняються від первинних семантико-синтаксичних функцій інших відмінкових форм. Ця відмінність насамперед ґрунтується на тому, що генітив цілком підпорядковується віддієслівним або відприкметниковим іменникам, а решта відмінкових граем перебуває у валентній рамці дієслова чи його еквівалента. Крім того, функціонуючи в присубстантивній позиції, родовий відмінок є носієм суб'єктності та об'єктності з нашаруванням семантики атрибутивності. Вважаємо за доцільне навести міркування Є. Куриловича про те, що грамема родового відмінка корелює з називним і знахідним, тому синтаксична функція суб'єктного генітива та об'єктного генітива є «(1) ...первинна для генітива і 2) ...генітив ґрунтується на номінативі й акузативі, узятих разом ... Суб'єктний і об'єктний генітиви слугують основою для всіх інших жививан генітива, а саме для партитивного і посесивного генітива...» (Курилович, 1962: 195-196). Відповідно до цього можемо зробити висновок, що родовий відмінок виконує суб'єктно-атрибутивну та об'єктно-атрибутивну первинні функції, пор.:...далеко позаду почувся **кінський тупіт** (В. Малик) ← *далеко позаду почувся тупіт коней*←далеко позаду тупотіли **коні** і ...*Тарас ...схвильовано читав поему «Тризна»...* (В. Дарда) → *Поема читана Тарасом* → *Читання поеми Тарасом*.

Напівпериферійний статус українського генітива великою мірою

увиразнюють його вторинні власне відмінкові значення об'єкта й суб'єкта. За такої умови він потрапляє відповідно у сферу знахідного та називного відмінків. Залежно від різних типів реченневих конструкцій І. Р. Вихованець розрізняє три об'єктні різновиди родового: «родовий квантитативної об'єктної партитивності, родовий темпоральної об'єктної партитивності і родовий власне-об'єкта» (Вихованець, 2004: 72). Родовий, що виражає квантитативну партитивність, тобто неповне охоплення предмета дією, доповнює об'єктне значення вторинною кількісною семантикою, пор.: *Старенька жінка вносила соломки* (Л. Костенко) і *Старенька жінка вносила соломку*; – *Пошукайте меду!* (В. Малик) і *Пошукайте мед*; *Кожному буде сукна на каптан* (Ю. Мушкетик) і *Кожному буде сукно на каптан*. Залежні іменники дієслівних словосполучень, що увиразнюють квантитативно-партитивну функцію родового, позначають речовину чи групу предметів, які лише в певній своїй частині зазнають дії (*вода, гриби, цибуля, ягоди, горіхи, картопля, м'ясо, сало, хліб, яблука, морква, риба, молоко, цукерки* тощо) Наприклад: *...і Леся з Квіткою напилися Довбушевої води* (С. Пушкін); *Він... попросив свій традиційний обід і зовсім не традиційні для нього двісті грамів чогось міцного. Наприклад, горілки з перцем. І сала з часником до неї на закуску. А ще цибулі* (П. Загребельний); *Я принесу тобі хліба і м'яса* (П. Загребельний). У позиції опорних дієслів виступають такі дієслова: *принести, купити, набрати, насолити, насовати, напилати, взяти, дати, нагребти, набовтати, натрусити, накопати, нарізати, налити* та ін. Родовий придієслівний партитивний корелює з приіменниковим родовим цілого, частину якого називає опорний іменник. У сучасному мовознавстві дієслівні конструкції з родовим партитивним розглядають як трансформи різного типу синтаксичних структур, зокрема їх вважають наслідком згортання іменникових словосполучень з родовим цілого (Степанов, 1981: 78) *Шматок хліба лежав у торбині* → (*Ситник*) *...пошпортався в торбині, дістав звідти шматок хліба...* (П. Загребельний) → (*Ситник*) *...пошпортався в торбині, дістав звідти хліба.*

Наступним об'єктним різновидом виступає родовий власне-об'єкта, що функціонує при дієсловах *боятися, сторонитися, уникати, страхатися, сахатися, зрікатися, дочекатися* і под.: *Вона боялась осені холодної, а я боялась шуму й суєти* (Л. Костенко); *Уникай у мистецтві всього, що в житті не є прекрасне* (П. Загребельний); *...та вони, може, таки дочекаються кращих часів* (Р. Іванчук). У деяких реченнях натрапляємо також на функціонування власне об'єктного генитива із заперечною часткою *не*. Такі структури корелюють із синтаксичними конструкціями, у яких предикат звживається без *не*, а об'єкту синтаксему репрезентує знахідний відмінок, пор.: *зустрів дівчину – не зустрів дівчини, написав повість → не написав повісті*. Наприклад: *Не знає вже казок Шехерезада* (Л. Костенко); *Більшої і кращої хижки Кий не хотів* (В. Малик); *...він це не зустрів такої свіжої красу ...* (Р. Іванчук). У сфері незначного поширення перебуває родовий прикметниковий, що входить у валентну рамку двовалентних прикметників. *До них належать предикати повний (повен), певний, свідомий, гідний, вартий, поширений, уважний, готовий, стійкий тощо, наприклад: Там повен двір любистку ...* (Л. Костенко); *Чи варта такої плати?* (Л. Костенко); *Він був уважнийдо*

*мене* (В. Врублевська); Твій полк уже готовий **до походу**, княже? (В. Малик); **До горя** ми звичні... (В. Сосюра).

Перебуваючи в правобічній валентності, приєднаний родовий відмінок може залежати від компаративних прикметникових предикатів якості-відношення, прислівникових предикатів якості-відношення, предикатів кількості-відношення та стану-відношення. У такий спосіб він також виступає репрезентантом об'єктної позиції: ... *Катря молодша від мене* ... (В. Яворівський); ... *слово* ... *дужче од ста гармат* (В. Шевчук); *Хлопців було більше від дівчат*; *Галині було радісніше від інших*. У мовленні як морфологічний варіант об'єкта порівняння зрідка трапляється родовий безприєднаний. Стилiстична специфіка таких форм становить виразний відтінок розмовності: *І вона біліша троянд...* (І. Драч); *Одні царівен не гірш...* (Л. Костенко); *Тітки – біліші наміток* (Л. Костенко). За безприєднаного функціонування об'єктної синтаксеми, вираженої займенниковим іменником, в останнього наявний приставний *н*, що з'являється, як відомо, лише після прийменників. Однак безприєднаний конструкції не вважають нормативними, їх трактують як своєрідний різновид прийменникових. Родовий із семантикою об'єкта порівняння перебуває також у зв'язку із суперлативним предикатом. Мовленнєва реалізація присуперлативного об'єкта порівняння найбільшою мірою пов'язана з родовим відмінком, що функціонує з прийменником *з* (*із*). Після вказаного прийменника часто стоїть займенниковий прикметник *весь*, наприклад: **З усіх Ольговичів** ... *ти ж мені найближчий* (В. Малик). Крім того, у сфері об'єктності засвідчений родовий відмінок із прийменником *серед*, наприклад: *Князь Юрій... серед людей – теж найдобріший* (П. Загребельний). В обмежених стилістичних умовах об'єктну синтаксему репрезентує родовий відмінок із прийменниками *між*, *проти*.

Сферою вживання таких конструкцій є розмовний стиль, наприклад: *Ти – найеродливіша ... між квітів ...* (В. Слапчук); *Був він прогресивніший проти (старого українського етнографічного) театру* (Ю. Смолич). У реченевих структурах із суперлативним предикатом поряд з об'єктом порівняння часто може вживатися власне-об'єкт, який має обмежувальне значення й пов'язується з предикатом неголовним, периферійним валентним зв'язком. Такому додатковому компоненту властивий найменший ступінь необхідності. Формою його вираження є родовий відмінок із прийменниками *у* (*в*), *для*, наприклад: – *Ти в мене найкраща ...* (В. Малик).

Зрідка в мовленні трапляються конструкції з прийменниковим родовим відмінком іменників, що є репрезентантом суб'єктної синтаксеми: ... *мабуть, цікаве для малоого все, що відбувається навколо* (П. Загребельний); *Його (А. Кримського) праці з українського мовознавства цінні для нас ...* (Г. Лозко); *(Озеро) чимось вабливе ... (для козаків)* (Ю. Мушкетик). Генітив із семантикою суб'єкта стану засвідчений у конструкціях із дієсловами достатності/недостатності. Специфіка вказаного компонента полягає у вираженні відчуття фізичної або морально-психічної достатності/недостатності чого-небудь необхідного чи бажаного: *Ніколи не гадала, що вистачить у неї мужності на такий плач* (П. Загребельний);

...*маленьких птиць не вистачає сили в крильцях і в співанні* (О. Довженко); *На всі ці драматичні речі, вчинки у неї не вистачило героїзму* (О. Довженко); *У неї забракло сміливості...* (Вал. Шевчук). Різновидом трансформів із родовим суб'єкта варто вважати двоскладні речення з підметом у формі інфінітива та прислівниковими предикатами якості-відношення, наприклад: *Для нього важливіше зберегти владу...* (В. Малик). Специфічною ознакою цих синтаксем є позначення ними стану особи, що супроводжується її стосунком до діяльності, процесів мислення тощо. Природу родового відмінка в граматичній системі сучасної української мови відбиває також його суб'єктна семантико-синтаксична функція, реалізована в конструкціях із предикатами кількості (*багато, чимало, мало, двоє, семеро* тощо), екзистенційними дієсловами (*бути, існувати, з'являтися* та ін.), дієсловами на позначення кількісних змін і виявів (*побільшати, меншати, поменшати, збільшитися, зменшитися, прийти* тощо), кумулятивними дієсловами (*набігти, наїхати, намножитися*) та ін. Наприклад: *Багато справ ще у моєї долі* (Л. Костенко); *Гуннів було шестеро* (В. Малик); *Наших зовсім мало* (В. Малик); *У груші був тоненький голосочок* (Л. Костенко); *Зібралось людей!* (Б. Харчук). Подані реченнєві структури засвідчують, що родовий як репрезентант суб'єктності передає додаткову кількісну семантику, у якій поєднано значення кількості та неозначеності.

Одним із різновидів суб'єкта кількісної ознаки є родовий відмінок, що реалізується в зоні валентності ступеньованих прислівникових предикатів. Такі субстанційні синтаксеми кваліфікують як суб'єкти кількості-відношення (Костусяк, 2012: 105). Аналізуючи речення зазначеного типу, зауважимо, що в сучасній українській літературній мові родовий відмінок є єдиним морфологічним варіантом суб'єктної синтаксеми, що входить у валентну рамку компаративних і суперлативних предикатів кількості-відношення, наприклад: *Дівчат більше...* (А. Дімаров); *... полонеників було ... менше* (В. Малик). За такого функціонування відмінкове значення родового доповнюють кількісні модифікації, а саме семантика неозначеності.

У сучасній українській літературній мові трапляється також семантичне ускладнення родового, що ґрунтується на синкретизмі суб'єкта й предиката. Реченнєві структури з такими суб'єктними синтаксемами утворилися внаслідок переміщення називного відмінка й появи елементів *не, нема (немає)* тощо, які виражають модифікацію заперечення, наприклад: *... Ще не було ріднішого, як ти* (Л. Костенко); *Нікого не було ріднішого, як ти Хтось був рідніший, як ти.*

Перебуваючи у валентній рамці процесуально-локативних предикатів, грамама родового може вказувати на вихідну точку локативності, тобто точку, звідки спрямована зміна стану. Функціонування генітива в ролі локативної синтаксеми маємо у структурах на зразок *Лаврін видобув із сагайдака стрілу* (Ю. Мушкетик); *Сульпура з-над Збруча помандрувала на підводі до Кракова* (С. Пушик). Родовий локативний при акціонально-локативних предикатах, указуючи на початковий пункт руху, здебільшого вживається з прийменниками *від, з (із, зі), од: Ішли музики із весілля* (Л. Костенко); *Ішов дід з містечка, через гору, у свій присілок ...* (Л. Костенко). Як репрезентант локативної синтаксеми із семантикою шляху руху родовий найчастіше поєднаний із прийменником *серед, вздовж: ... Тим*

часом ми проходим **серед нив** (Л. Костенко); **Марія тінню майнула вздовж стіни і зникла непомітно за муром** (Р. Іваничук). В українській мові грамема родового засвідчена також у ролі локатива зі значенням кінцевого пункту руху. За такої умови вона поєднана з прийменниковим компонентом до: **І хтось до когось іде тим шляхом золотим** (Л. Костенко); **До Буркута вони приїхали 24 липня, в обід** (С. Пушик).

Абсолютну периферію вторинного функціонування родового відмінка становить родовий адресатний: ... **для студбати́вці́ привезли зброю найновішого зразка** (О. Гончар). Зазначений різновид родового ґрунтується на давальному відмінкові, для якого семантико-синтаксична функція адресатності є первинною, пор.:... **для студбати́вці́ привезли зброю найновішого зразка** (О. Гончар) і **Студбати́вцям привезли зброю найновішого зразка**.

Отже, грамема родового за умови вторинного функціонування засвідчена в об'єктній та суб'єктній семантико-синтаксичних позиціях, що становлять центр транспозиційних форм генітива. Периферію структурують компоненти, виражені родовим, які реперентують синкретизм суб'єкта й предиката, а також у ролі локативної синтаксеми. Абсолютну периферію власне-відмінкового функціонування родового відмінка становить родовий адресатний.

#### Література

1. Вихованець І. Р. Родовий відмінок: центр чи периферія відмінкової системи? / І. Р. Вихованець // Лінгвістичні студії : [зб. наук, праць / уклад. А. Загнітко (наук, ред.) та ін.]. – Донецьк : ДонУ, 2001. – Випуск 7. – С. 10–16.
2. Вихованець І. Р. Система відмінків української мови / І. Р. Вихованець. – Київ : Наук. думка, 1987. – 231 с.
3. Вихованець І. Р. Родовий відмінок: центр чи периферія відмінкової системи? / І. Р. Вихованець // Лінгвістичні студії : [зб. наук, праць / уклад. А. Загнітко (наук, ред.) та ін.]. – Донецьк : ДонУ, 2001. – Випуск 7. – С. 10–16.
4. Вихованець І. Р. Теоретична морфологія української мови : академічна граматика української мови / І. Вихованець, К. Городенська ; за ред. І. Вихованця. – Київ : Унів. вид-во «Пульсари», 2004. – 398, [2] с.
5. Костусяк Н. М. Структура міжрівневих категорій сучасної української мови : [монографія] / Н. М. Костусяк. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. – 452 с.
6. Курилович Е. Очерки по лингвистике / Е. Курилович. – Москва : Изд-во иностр. лит., 1962. – 456 с.
7. Степанов Ю. С. Имена. Предикати. Предложения / Ю. С. Степанов. – Москва : Наука, 1981. – 360 с.
8. Сучасна українська літературна мова / За ред. А. П. Грищенка. – Київ : Вища шк., 1993. – 366 с.
9. Сучасна українська літературна мова: Морфологія/ За заг. ред. І. К. Білодіда. – Київ : Наук. думка, 1969. – 583 с.

#### References

1. Vy`xovanez`, I. R. (2001) *Rodovy`j vidminok: centr chy` pery`feriya vidminkovoyi sy`stemy`*? [Generic case: the center or periphery of the case system?] *Lingvisty`chni studiyi*: [zb. nauk, prac` / uklad. A. Zagnitko (nauk, red.) ta in.]. – Donecz`k: DonNU, – Vy`pusk 7. – S. 10–16 [in Ukrainian].
2. Vy`xovanez` I. R. *Sy`stema vidminkiv ukrajyns`koyi movy`* [The system of

excellence in the Ukrainian language]. Kyiv : Nauk. dumka, 1987. – 231 s [in Ukrainian].

3. Vy`xovanec` I. R. *Rodovy`j vidminok: centr chy` pery`feriya vidminkovoyi sy`stemy`?* [Rodovyj vidminok: tseentr chy peryferia vidminkovoi systemy?]. *Lingvisty`chni studiyi* : [zb. nauk. pracz` / uklad. A. Zagnitko (nauk. red.) ta in.]. – Donec`k : DonNAU, 2001. – Vy`pusk 7. – S. 10–16 [in Ukrainian].

4. Vy`xovanec` I. R. *Teorety`chna morfologiya ukrajyns`koyi movy` : akadem. gramaty`ka ukr. movy`* [Theoretical Morphology of the Ukrainian Language: Academic Grammar of the Ukrainian Language]. Za red. I. Vy`xovancya. – Kyiv : Univ. vy`d-vo «Pul`sary`», 2004. – 398, [2] s [in Ukrainian].

5. Kostusyak N. M. *Struktura mizhrivnevny`x kategorij suchasnoyi ukrajyns`koyi movy` : [monografiya]* [The structure of the inter-level categories of modern Ukrainian: [monograph]]. Lucz`k : Voly`n. nacz. un-t im. Lesi Ukrayinky`, 2012. – 452 s [in Ukrainian].

6. Kury`lov`ch E. *Ocherky` po ly`ngvy`sty`ke* [Essays in Linguistics]. Moskva : Y`zd-vo y`nostr. ly`t., 1962. – 456 s [in Russian].

7. Stepanov Yu. S. *Y`mena. Predy`katy`. Predlozheny`ya* [Names. Predicates. Suggestions]. – Moskva : Nauka, 1981. – 360 s [in Russian].

8. *Suchasna ukrajyns`ka literaturna mova* [Modern Ukrainian literary language] Za red. A. P. Gry`shhenka. – Kyiv : Vy`shha shk., 1993. – 366 s [in Ukrainian].

### АНОТАЦІЯ

Грамматичний лад сучасних мов, зокрема й української, характеризує система граматичних категорій, що, виконуючи роль ядерних компонентів мовної організації, репрезентовані на багатьох ярусах мовної структури.

Статтю присвячено актуальним проблемам категорії відмінка іменників, зокрема родового. Визначено, що лінгвісти стояли на різних позиціях у розумінні суті особливостей функціонування родового відмінка. Виявлено, що семантико-синтаксична складність родового відмінка полягає у тому, що він найбільше з-поміж інших відмінкових форм ґрунтується на транспозиційних зв'язках з іншими грамемами. Окреслено, що применниковий родовий відмінок може залежати від компаративних прикметникових предикатів якості-відношення, прислівникових предикатів якості-відношення, предикатів кількості-відношення та стану-відношення, перебуваючи в правобічній валентності. Охарактеризовано, що у реченнєвих структурах із суперлативним предикатом поряд з об'єктом порівняння часто може еживатися власне-об'єкт, який має обмежувальне значення й пов'язується з предикатом неголовним, периферійним валентним зв'язком. Такому додатковому компонентові властивий найменший ступінь необхідності. Зрідка в мовленні трапляються конструкції з применниковим родовим відмінком іменників, що є репрезентантом суб'єктної синтаксеми. Генітив із семантикою суб'єкта стану засвідчений у конструкціях із дієсловами достатності/недостатності. Специфіка вказаного компонента полягає у вираженні відчуття фізичної або морально-психічної достатності/недостатності чого-небудь необхідного чи бажаного.

Зауважено, що в сучасній українській літературній мові родовий відмінок є єдиним морфологічним варіантом суб'єктної синтаксеми, яка входить у валентну рамку компаративних і суперлативних предикатів кількості-відношення. За такого функціонування відмінкове закінчення родового доповнюють кількісні модифікації, а саме семантика неозначеності.

Виявлено, що грамема родового за умови вторинного функціонування засвідчена в об'єктній та суб'єктній семантико-синтаксичних позиціях, які становлять центр транспозиційних форм генітива. Периферію структурують компоненти, виражені родовим, які репрезентують синкретизм суб'єкта й предиката, а також у ролі локативної синтаксеми.

**Ключові слова:** неморфологізована транспозиція, відмінкова напівпериферія, відмінок, об'єкт, суб'єкт, речення, родовий відмінок.



УДК 81'255.4(045)

DOI 10.31494/2412-933X-2019-1-9-209-216

## UKRAINIAN DIALECT TRANSLATION PROBLEMS IN M.O. SHOLOKHOV'S NOVEL "AND QUIET FLOWS THE DON"

### ПРОБЛЕМИ ПЕРЕКЛАДУ ДІАЛЕКТИЗМІВ УКРАЇНІЗМІВ У РОМАНІ М.О. ШОЛОХОВА «ТИХИЙ ДОН»

**ЛЮДМИЛА ПОНОМАРЬОВА,**

кандидат філологічних наук,  
доцент

<https://orcid.org/0000-0001-9367-5645>

[ponomaryova@hotmail.com](mailto:ponomaryova@hotmail.com)

**ДАР'Я КИРИЄНКО,**

магістрантка

<https://orcid.org/0000-0002-8762-5518>

[Lasly.Kollinz2012@gmail.com](mailto:Lasly.Kollinz2012@gmail.com)

**LIUDMYLA PONOMAROVA,**

Candidate of Philological Sciences,  
Associate Professor

**DARIA KYRYIENKO,**

master

ДВНЗ «Приазовський державний  
технічний університет»

✉ вул. Університетська, 7,  
м. Маріуполь, 87555

Pryazovskyi State Technical  
University

✉ 7 Universitet St.,  
Mariupol, 87555

Original manuscript received: August 17, 2019

Revised manuscript accepted: September 24, 2019

#### ABSTRACT

An attempt is made to consider the main ways of transfer of dialect of Russian-speaking Ukrainianism into Ukrainian translation on the example of the translation of M. Sholokhov's work "The Quiet Don" in order to determine the performance of the translation decisions made for the transfer of these units in the secondary text.

The aim of the work is to test dialect as a occurrence at different levels of speech to determine the ways in which it is translated.

To achieve the goal analyzed the meaning of "dialectism" and the views of scientists on it; comparison the original text and translations was considered of looking the method of translations the lexical dialects to a specific language materials; systematized methods of creation the translations lexical dialectisms in the language.

The relevance of the work lies in the fact that the methods of translation of dialectisms remain insufficiently studied and systematized. Their description and interpretation require a detailed analysis of extensive artistic material

Translation of dialectisms in the works of M. O. Sholokhov reveals a number of problems related to the historical origin of his characters. Most of the dialectisms adopted in M. O. Sholokhov's novel "The Quiet Don" are ukrainisms, that is, words of General consumption for people who speak the Ukrainian language. This makes it difficult to transfer them to the secondary work and is reduced to the transfer of their graphic ways of the Ukrainian language, which greatly reduces the feature of the composition.

Russian dialects in the Ukrainian translation can to receive meaning, which coincide with Russian dialect not only in semantic but also in the formal sense. It is Most natural and so common in the novel " The Quiet Don"

*Currently there is no justified answer to the question of what strategy translates to a dialect vocabulary are appropriate.*

*On the basis of the conducted work, it can be concluded that the study of any language should not be considered outside the context of its regional social varieties, which perform important stylistic and semantic functions.*

**Keywords:** *dialect, vocabulary, secondary work, translation strategies, translation.*

Художній переклад є однією з форм міжкультурної комунікації. Дуже часто ми маємо справу з тим, що в перекладному тексті трапляється чужорідна, інша, незвична, відмінна від літературної мови оригіналу мова – іноземна, віддалена у часі (архаїчна, футуристична), штучні мови, акценти, діалекти та інше – варіантів може бути багато. Для перекладача художньої літератури вона може створювати великі складності. Особливу цікавість викликають дослідження проблем відтворення діалектів при перекладі. *Актуальним* це питання постає і коли йдеться про переклад діалектизмів на близькоспоріднені мови.

У статті зроблена спроба розглянути основні способи передачі російськомовних діалектизмів українською мовою на прикладі перекладу твору М. О. Шолохова «Тихий Дон» з метою визначення ефективності перекладацьких рішень, прийнятих для передачі зазначених одиниць у вторинному тексті.

*Метою* роботи є аналіз явища діалекту на різних мовленнєвих рівнях для визначення шляхів його перекладу

Для досягнення мети передбачено розв'язання таких завдань: 1. дати визначення поняттю «діалектизм» та проаналізувати погляди вчених на нього; 2. проаналізувати тексти оригіналу і перекладу з погляду вибору методів перекладу лексичних діалектизмів на конкретному мовному матеріалі; 3. систематизувати методи відтворення в мові перекладу лексичних діалектизмів.

Дослідження проводилось на матеріалі перекладів романі «Тихий Дон» у перекладі Е. Плужнікова та С. Ковгонюка.

Проблема входження діалектизмів у сучасну українську літературну мову та їх використання у художній мові цікавила і цікавить багатьох мовознавців, зокрема І. Алексєвої, С. Бевзенка, М. Грабовського, П. Гриценка, В. Виноградова, С. Влахова, Й. Дзєндзелівського, Ф. Жилка, М. Жовтобрюха, Б. Кобилянського, В. Комісарова, М. Любімова, Н. Немцової, О. Чередниченка та багатьох інших.

Основна увага авторів названих праць направлена на висвітлення проблеми перекладацьких відповідностей діалектної лексики. До складних моментів з погляду перекладів завжди відносили відсутність аналогічних мовних одиниць та культурну специфіку діалектного мовлення.

Недостатньо вивченими і систематизованими досі залишаються самі способи перекладу діалектизмів. Їх опис та інтерпретація вимагають докладного аналізу великого художнього матеріалу. Також залишається невирішеним питання про семантико-стилістичні функції діалектизмів, що виступають значущими для перекладу, і методів їх відтворення в тексті перекладу. Відсутні монографічні дослідження, які

вивчають дані мов середнього ступеня споріднення і близькоспоріднених, зокрема російської та української.

Професіоналізм перекладача, що відтворює діалектне мовлення, включає в себе не тільки знання мов, але й творчу майстерність, що дозволяє уникнути мовних покручей та незрозумілих конотацій у вторинному творі.

Діалектизм, здебільшого, вважається не тільки компонентом певного діалекту, а й стилістичним засобом. Наприклад, В. Святовець вважає, що діалектизмами є слова та словосполучення, використані для змалювання місцевого мовного колориту та особливостей лексики персонажів [5, 57]. І. Скопненко та Т. Цимбалюк поділяють ці погляди, наголошуючи при цьому, що діалектизми вживаються як засоби стилізації, що відповідає нормам мови [2, 105]. О. Селіванова вступає у полеміку з цією думкою, оскільки вона не вважає діалектизми унормованими з погляду літературної мови, проте також визнає, що вони вживаються у художніх текстах для передачі місцевого колориту подій, точного відтворення реалій тощо [4, 133]. Соціолінгвіст П. Траджилл визначає діалект як «різновид мови, який відрізняється від інших варіантів своїми граматичними, фонетичними та лексичними рисами; співвідноситься з певною територією, соціальним класом чи групою» [8, с. 23]

Наведені твердження свідчать про тісний зв'язок та взаємодію між літературною мовою та діалектом. Так, з одного боку діалект протиставлений літературній мові, а з іншого — окремі елементи діалекту переходять до сфери вживання літературної мови за посередництвом художніх текстів, унормовуючись або не унормовуючись у ній. Очевидно, що використання діалектизмів для передачі реалій створює певні складності при перекладі художнього тексту і, відповідно, становить практичний інтерес для дослідників перекладознавства. Тому необхідність точного та переконливого відтворення діалектизмів у перекладі набуває великого значення.

Прикре незнання слів, які мають діалектну окресленість, може призвести до спотворення змісту перекладу, а отже до формування невірного уявлення про вторинний твір. Тому при перекладі діалектизмів слід дуже обережно добирати відповідники, не забувати, що вони, як зазначає І. Білодід, часто несуть у собі пам'ять тисячоліть, відгомін далеких віків і є свідками образного мислення предків [1, с.68].

Схожі думки висловлював і М. Рильський, який усе своє творче і наукове життя присвятив вивченню, збагаченню скарбниці рідної мови. У одній зі статей він зазначає, що «... збагачення мови йде, безперечно, не тільки шляхом прямого утворення нових слів, неологізмів, а й шляхом переосмислення слів давніх, і шляхом умілого й доречного використання влучних і зрозумілих діалектизмів» [3, с. 71].

Отже, передача територіальних діалектизмів мови оригіналу неможлива за допомогою територіальних діалектизмів мови перекладу. Справа в тому, що використання елементів того чи іншого територіального діалекту мови, якою виконується переклад неминуче вступає в суперечку з реальним змістом оригіналу, з місцем дії,

обставинами, приналежністю дійових осіб, і навіть автора до певної національної спільноти. Елементи територіального діалекту, які використані у літературному творі, зазвичай, нагадують про належність дійових осіб до певної територіальної групи населення, є ознакою вузькомісцевого колориту.

Вочевидь складності при відтворення діалектизмів при перекладі художнього тексту, виникають не тільки у випадку, якщо діалект не має відповідника у мові перекладі, але й тоді, коли такий відповідник існує.

Для розуміння використання діалектизмів у мові персонажі романі М. Шолохова «Тихий дон» треба звернутися до біографії самого письменника.

Зростаючи на хуторі Кружиліні, неподалік від Ясенівки, Михайло Шолохов з малих літ знаходився в переважно українському середовищі. Ставши дорослим, він згадував, як у дитинстві постійно чув від матері казки й пісні українською мовою. 1954-го року, виступаючи на III-му з'їзді письменників України, Шолохов сказав: «*Моя мати з дитинства прищепила мені любов до українського народу, до українського мистецтва, до української пісні – однієї з наймилозвучніших у світі*».

Діалектизми у романі М. Шолохова «Тихий Дон» – це не випадковість, а швидше закономірність мовного процесу. Письменник, що виріс у певному мовному середовищі, вносить у свій твір мовний колорит тієї місцевості. Тут переклади українською М.О. Шолохова можна порівняти з такими ж перекладами М. Гоголя. І той і інший викликає специфічні перекладацькі проблеми не тільки на рівні генетичної спорідненості української та російської мов, але й тим, що російська мова обох авторів відрізняється від власне російської. О. Мандельштам писав, що мовою М. Гоголя була українська, а писав він перекладаючи.

Вираження національної специфіки у творах М. Шолохова носить суто історичний характер, бо місцевість, що ним описана (нижній Дон), була заселена запорізькими козаками вигнаними з січі. А діалект, використовуваний у тій місцевості, звався «донська балачка».

У перекладі художнього твору, де використовується діалектний мовний матеріал близькоспорідненою мовою виявляється певна особливість – застосування загальних для обох мов територіально-обмежувальних лексем, що збігаються в плані змісту та вираження: *завеска-завіска (жіночий фартух), худоба – худоба (сільськогосподарські тварини); стойло – стійло (місце для відпочинку і водопою худоби); чалыга – чепіга (рукоятка в плузі), бабайки – бабайки (широкі вєсла) гальми – гальма*.

«*Вытерла о завеску руки с засученными по локоть рукавами; думая о чем-то своем, плескала в запенившуюся цедилку молоко-Витерла **завіскою** руки, з зачоченими до ліктів рукавами, думаючи про щось своє, плескала молоком у запінений цідилок; За **худобой** не хотят смотреть, многим она обчужала – За **худобой** не хочуть дивитися, багатьом вона обчужала*». ). «*На **стойле** возле Дона каждый день пятнилась песчаная коса трупами коров и молодняка- На **стійлі** коло Дону щодня плямувалася ріниста коса трупами корів та молодняка*».

Наявність загальних діалектних слів, що полегшують певною мірою переклад на близькоспоріднену мову, іноді може стати причиною перекладацьких розбіжностей.

За допомогою побутово – розмовних слів передаються, як правило, діалекти, які характеризують експресивність, іноді зниженим стилістичним забарвленням, це діалектні іменники: *болтун – балабон; пустомеля – пустомолот; пустослов – латоха; дієслова: копірнуться – копірнутися; остобрыднуть – остобріднути; гутарить – подейкувати*. Характерно, що деякі з перерахованих діалектизмів, вжиті в текстових блоках першотвору в одному цілком певному значенні, мають у перекладі кілька стилістично знижених варіантів. Так, діалектизм «*гутарить-подейкувати*» відтворюється перекладачем роману "Тихий Дон" через відповідності: базікати, говорити багато, галакати, докладати; які надзвичайно урізноманітнюють зміст російського діалектизма: «*Шепотом гутарили по хутору, что Прокофьева жена ведьмачит – Пошепки на хуторі подейкували, що Прокофьева жінка відьмачить*»

Переклад російських лексичних діалектизмів за допомогою **фразеологічних одиниць** української мови. Фразеологічні одиниці мови перекладу застосовуються з метою збереження експресивно-стилістичної тональності першотвору, відтворення емоційного характеру мови героїв, рідше – авторської мови. За допомогою фразеологічних одиниць передаються діалектні дієслова та прислівники: *балабонить – базікати; набалмошь – навманья; ошупкой – навпомацки; назирком – вназірку: «Ну спасибо, Ілюша, спаси Христос, а то мы ласкавое слово и ошупкой не пробовали – Ну, спасибі, Ілюшо, спаси Христос, а то ми ласкавого слова й навпомацки не куштували»*

**Транслітерація** застосовується широко в процесі передачі діалектизмів, які називають реалії козачого побуту, що мають особливу семантико-стилістичну значимість для всього авторського тексту, що виражають типовий колорит козацьких станиць і хуторів. За її допомогою передаються діалектизми, пов'язані семантично із землеробством і скотарством, з рибальством і життям на річці, що позначають соціально-історичні поняття: *ермак – ермак, кизяк – кізяк, кизяшник – кізяшник, курень – курінь, наказной атаман – наказний отман, налыгач – наличаг, подземка – підземка та багато інших: «Возле подземки, посапывая, грелись недавно окотившаяся коза с козленком – Коло підземки, посапуючи грілася коза з козеням».*

У деяких випадках перекладачі допускають транслітерацію російських діалектизмів, які не позначають певних донських реалій, які, будучи специфічними для даного відрізка тексту оригіналу, переносяться в текст перекладу для виконання конкретних художніх завдань – передачі місцевого колориту, місцевих звичаїв, характеристики дійових осіб тощо: «*мол, дай на память – мов, дай на пам'ять*». Транслітерація виявляється єдиним засобом передачі діалектизма, вжитого в оригіналі для вираження звуконаслідування: чірик – крик птиці: скоромовкою синиця радила і виходило також схоже:

«обувай чирики! -Взувай чирики!». У перекладах на близькоспорідненій мові транслітерація діалектизмів характеризується високою результативністю і ефективністю.

**Інформативну** функцію діалектизмів, тобто функцію передачі інформації про різні реалії побуту козаків, втілюють в тексті джерела діалектних слів з конкретним речовим значенням, які створюють предметний світ художнього твору. Правдивість деталей побутописання, етнографічна ретельність дозволяють письменнику відтворити ті життєві обставини, в яких діють його народні герої, створити реалістично цільну, історично конкретну, емну з художньої концепції картину дійсності. Специфіка слів цієї групи така, що більшість з них не мають однослівних еквівалентів в російській літературній мові.

Найбільш природним та таким, що часто зустрічається саме у романі «Тихий Дон», прийомом відтворення інформативної функції російських діалектизмів в українських перекладах є використання слів мови, які, **збігаються** з російськими діалектизмами не тільки у семантичному, але і у формальному плані (повністю або частково): *Баклага – баклага; вентерь – ятір, коваль – коваль; лан -лан; мочажина – мочажина; чапига / чепига – чепіга; чигирь-чигир* тощо. Крім того, у романі більшість загальних для російської та української мов слів належить в кожній з них до різних їх різновидів – в російській мові це слова територіально обмежені, діалектні, гурор, а в українській вони входять у словниковий склад літературної мови. Таким чином, зрозуміле прагнення перекладача скористатися наявними можливостями, які дають близьку спорідненість мов, що беруть участь в процесі перекладу, що дозволяє максимально передати інформацію, точно відтворити денотативне значення лексем оригіналу, в той же час веде до втрати в перекладі стилістично значущих компонентів значення – локальних, соціальних, експресивних. Використання в перекладах слів близьких за звучанням часом породжує певні складності і може бути причиною перекладацьких помилок.

У творі донського письменника інформативну функцію виконують етнографізми: *сарай (повітка) – обгороджене місце у дворі або в полі, можливо, з сараями для зимівлі худоби; байда – великий човен для перевезення риби; паром – зроблений з байд; каймак – густі пінки, зняті з кип'яченого і топленого молока; куринь – квадратний козачий будинок з чотирьохскатним дахом; козачий будинок, що складається з 2-3 кімнат, розташований на одній лінії і з'єднаних сіньми.*

Отже, зіставне вивчення у світлі перекладацької проблематики таких мов, як російська та українська, може виявити деякі принципово значущі аспекти взаємодії в процесі перекладу двох близькоспоріднених мов. Тим більш, що переклад діалектизмів у творах М. Шолохова виявляє низку проблем, пов'язаних з історичним походженням його персонажів. Той факт, що більшість діалектизмів, вжитих у романі М. Шолохова «Тихий Дон» є українізмами, тобто словами загального вжитку для людей, що володіють українською мовою, дуже ускладнює їхнє перенесення у вторинний твір і зводиться до передавання їх графічними засобами української мови, що дуже зменшує колорит твору.

Наразі не існує досить вмотивованої відповіді на питання, які стратегії перекладу є доцільними при перекладі національно-забарвленої лексики. На підставі проведеної роботи можна зробити висновки про те, що вивчення будь-якої мови не повинно розглядатися поза контекстом його регіональних соціальних різновидів, які виконують важливу стилістичну і смислову функції. Переклад же даних мовних різновидів має ряд особливостей, що відрізняють його від стандартного перекладу набором використовуваних прийомів і не передбачають збереження повної ідентичності оригінального тексту. Отже, вважаємо за доцільне продовжити дослідження наявних підходів науковців до перекладу діалектного мовлення із подальшим аналізом такої доцільності, що буде відображено у наших наступних розвідках.

### Література

1. Білодід І.К. Курс історії української літературної мови: В 2-х т. Т.1 / І.К.Білодід. – К.: Знання, 1958. – 544 с.
2. Мала філологічна енциклопедія / Уклали: О.І. Скопненко, Т.В. Цимбалюк. – К.: Довіра, 2007. – 478 с
3. Рильський М. Як парость виноградної лози / Максим Рильський. – К.: Наукова думка, 1973. – С. 71.
4. Селіванова О.О. Лінгвістична енциклопедія./ Селіванова О.О. — Полтава: Довкілля-К, 2011. — 844 с.
5. Словник тропів і стилістичних фігур / автор-укладач В.Ф. Святовець. — К.: ВЦ «Академія», 2011. — 176 с.
6. Сучасна українська літературна мова: Лексика і фразеологія / [за ред. І. К. Білодіда]. – К.: Наукова думка, 1973. – 438 с.
7. Шолохов М.А. Тихий Дон: Роман в 4-х кн. Кн. 1. – М.: Профиздат. 1990
8. Trudgill P. Sociolinguistics: An Introduction to Language and Society / P. Trudgill. – London: Penguin, 2000. – 240 p.

### References

1. Bilodid I.K. Kurs istoriyi ukrayins'koyi literaturnoyi movy: V 2-x t. T.1 / I.K.Bilodid. – K.: Znannya, 1958. – 544 s.
2. Mala filologichna ency`klopediya / Uklaly`: O.I. Skopnenko, T.V. Sy`mbalyuk. — K.: Dovira, 2007. — 478 s
3. Ry`l`s`ky`j M. Yak parost` vy`nogradnoyi lozy` / Maksy`m Ry`l`s`ky`j. — K.: Naukova dumka, 1973. — S. 71.
4. Selivanova O.O. Lingvisty`chna ency`klopediya./ Selivanova O.O. — Poltava: Dovkillya-K, 2011. — 844 s.
5. Slozny`k tropiv i sty`listy`chny`x figur / avtor-ukladach V.F. Svyatovecz`. — K.: VCz «Akademiya», 2011. — 176 s.
6. Suchasna ukrayins`ka literaturna mova: Leksy`ka i frazeologiya / [za red. I. K. Bilodida]. – K.: Naukova dumka, 1973. – 438 s.
7. Sholoxov M.A. Ty`xy`j Don: Roman v 4-x kn. Kn. 1. – M.: Profy`zdat. 1990
8. Trudgill P. Sociolinguistics: An Introduction to Language and Society / P. Trudgill. – London: Penguin, 2000. – 240 r.

### АНОТАЦІЯ

У статті зроблено спробу розглянути основні способи передачі російськомовних українізмів діалектизмів у перекладі українською мовою на прикладі перекладу твору М. О. Шолохова «Тихий Дон» з метою визначення

ефективності перекладацьких рішень, прийнятих для передачі зазначених одиниць у вторинному тексті.

Метою роботи є аналіз явища діалекту на різних мовленнєвих рівнях для визначення шляхів його перекладу

Для досягнення мети проаналізовані визначення поняття «діалектизм» та погляди вчених на нього; зіставлені тексти оригіналу і перекладу з погляду вибору методів перекладу лексичних діалектизмів на конкретному мовному матеріалі; систематизовані методи відтворення в мові перекладу лексичних діалектизмів.

Актуальність роботи полягає в тому, що недостатньо вивченими і систематизованими досі залишаються самі способи перекладу діалектизмів. Їх опис та інтерпретація вимагають докладного аналізу великого художнього матеріалу.

Переклад діалектизмів у творах М.О. Шолохова виявляє низку проблем, пов'язаних з історичним походженням його персонажів. Більшість діалектизмів, вжитих у романі М.О. Шолохова «Тихий Дон» є українізмами, тобто словами загального вжитку для людей, що володіють українською мовою. Це ускладнює їхнє перенесення у вторинний твір і зводиться до передавання їх графічними засобами української мови, що дуже зменшує колорит твору.

Найбільш природним та таким, що часто зустрічається саме у романі «Тихий Дон», прийомом відтворення інформативної функції російських діалектизмів в українських перекладах є використання слів мови, які збігаються з російськими діалектизмами не тільки в семантичному, але і в формальному плані

Наразі не існує досить вмотивованої відповіді на питання, які стратегії перекладу є доцільними для перекладу діалектної лексики. На підставі проведеної роботи можна зробити висновки про те, що вивчення будь-якої мови не повинно розглядатися поза контекстом її регіональних соціальних різновидів, які виконують важливу стилістичну і смислову функції.

**Ключові слова:** діалект, лексика, вторинний твір, стратегії перекладу, переклад.



УДК 81-2: 161.114

DOI 10.31494/2412-933X-2019-1-9-217-226

## CONCEPTUALIZATION: THE STAGES OF CONCEPT FORMATION

## КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ: ЭТАПЫ СТАНОВЛЕНИЯ КОНЦЕПТА

**OLENA POPOVYCH,**

Candidate of Philological Sciences,  
Associate Professor

<https://orcid.org/0000-0002-5305-8201>

[helen19.es@gmail.com](mailto:helen19.es@gmail.com)

**ЕЛЕНА ПОПОВИЧ,**

кандидат филологических наук,  
доцент

**MARYNA TOMENKO,**

Senior Lecturer

<https://orcid.org/0000-0002-4149-0320>

[mtomenko7@gmail.com](mailto:mtomenko7@gmail.com)

**МАРИНА ТОМЕНКО,**

старший преподаватель

*Odessa National Polytechnic  
University*

✉ 1 Shevchenko Avenue,  
Odessa, Odessa region, 65044

*Одесский национальный  
политехнический университет*

✉ пр. Шевченка, 1  
г. Одесса, Одесская область,  
65044

Original manuscript received: August 20, 2019

Revised manuscript accepted: September 20, 2019

### ABSTRACT

*Linguocognitive and linguocultural analysis of cultural concepts is the main area of modern interdisciplinary research. Particular interest is the study of concepts that reflect the history, social life and culture of a nation. This article is devoted to the stages of formation of the cultural concept “flapper” in the American conceptual model of society. The choice of the object of study is due to its importance as a semi-symbol of the era of the 20s of the last century. The flapper concept represents the image of a young and courageous American woman who has changed the standards of behavior and beauty. The emergence of this concept was due to economic and social changes in the life of American society in the 1920s. The new phenomenon of social and cultural life was characterized by a value attitude of the society, that is why it was formed into a concept. The new concept, being integrated into the conceptual system, supplements or changes the worldview of the nation, as in the case with the concept of “flapper”, which in many ways changed the concept of “woman”, as well as the attitude of society to it. Being a unit of the conceptual model of the world, at the cognitive level, the concept of “flapper” is manifested in the value relation to the concept from the point of view of social norms, expressed in condemnation or approval; on a pragmatic level – in the impulses to follow the example, or to cease the existence of such a concept. As a category of consciousness, the concept of “flapper” is a combination of rational and emotional, concrete and abstract components. The rational component of this concept is represented by the objective characteristics of the social and verbal behavior of young women, due to values, norms and rules; feelings of sympathy and antipathy as emotional reactions to behavior represent the emotional component. The specific in the concept is the sensually given*

217

*characteristics of the image, which is part of material reality. The conceptualization process of the flapper phenomenon is analyzed in this article.*

**Key words:** *concept, conceptualization, sensory perception, value attitude, categorical characteristics, generalization.*

**Введение.** В последние годы появилось множество работ, освещающих различные фрагменты концептуальных картин мира. В лингвистических исследованиях особое внимание уделяется человеку как носителю и творцу изменений в языке. Понятийный аппарат Homo Loquens изучается в двух направлениях: фрагментарно (отдельные концепты, имеющие национальную языковую специфику) и комплексно (цельная языковая картина нации или определенного языкового коллектива). Концепт как фрагмент модели мира изучается с точки зрения когнитологии (Кубрякова, 1996; Попова, Стернин, 1999) и лингвокультурологии (Вежбицка, 1993; Степанов, 1997; Апресян, 1995; Слышкин, Карасик, 2001). Исследования в этих направлениях дополняют и обогащают представления о картине мира в целом. Особый интерес представляет изучение концептов, отражающих историю, социальную жизнь, культуру нации, таких, как например, концепт "flapper" в американской модели мира. Цель данной работы – анализ этапов становления концепта "flapper" в языковой картине мира американского этноса.

**Методы и методики исследования.** Задачей нашего исследования является выявление "логики" появления и развития культурного концепта. Концептуальный анализ в работе проводился в русле философии языка, в обобщенном виде представляя исследованный языковой материал.

На сегодняшний день существуют разнообразные лингвокультурологические и лингвокогнитивные методики описания культурных концептов. Эти методики имеют разные названия, отражая в своих номинациях либо исследуемый языковой материал, либо ключевые моменты проводимого анализа. Одна из известных классификаций методов концептуального анализа была выполнена Р.М. Фрумкиной, которая выделяет три вида концептуального анализа. Во-первых, ментальные образования, выражаемые словами, изучаются на материале из разных текстов, а интерпретация смыслов проводится на основе личного опыта автора. Во-вторых, в качестве исходного материала исследования берутся многочисленные отрывки, взятые из текстов различного характера, при этом концептуальный анализ выполняется на основе нормативных лингвистических традиций. В третьем случае допускается исследование любого языкового материала без ограничения. Главный метод в последнем случае – интроспекция исследователя (19). Следуя логике Р.М. Фрумкиной, но основываясь на цели нашей работы мы используем первый вид концептуального анализа. Ключевой момент нашего исследования – интерпретация языкового материала, выполненного С.А. Любимовой (4), в категориях философии языка.

Термин "картина мира" впервые использовал Витгенштейн в "Логико-философском трактате" (1958), представив мир как "факты в

логическом пространстве" (1,13), а картину мира как "модель действительности" (1,12). Картина мира есть "система интуитивных представлений о реальности" (2, 127), которую человек приобретает в процессе социализации, не подвергая критическому анализу. Каждый человек оперирует своей неповторимой картиной мира, складывающейся под влиянием и на основании миропонимания данной исторической эпохи и определенной культуры, включающей в себя также "представления членов коллектива о самих себе и о своих действиях, своей активности в мире" (3, 47).

Так как модель мира не есть непосредственно сам мир, а лишь его отражение в сознании человека, это отражение зависит от многих социально и исторически значимых факторов. "Каждая цивилизация, социальная система характеризуется своими особыми способами восприятия мира" (5, 16). Границы познания реальности также зависят от возраста, наличия жизненного опыта, уровня образования и других факторов, таких, например, как пол человека.

Картину мира от нации и этноса до социальной, профессиональной группы и личности можно реконструировать на основании отдельных фрагментов, представленных концептами, которые являются частями концептосфер, объединенных в единую многоуровневую структуру. На когнитивном уровне картина мира представлена философскими и бытовыми понятиями, когнитивными установками, этическими и эстетическими представлениями и нормами. На прагматическом уровне мировидение проявляется в жизненных целях, желаниях, мотивах и побуждениях, заставляющих человека действовать соответственно когнитивным установкам.

На когнитивном уровне отражение действительности происходит в сознании человека, определяемом как "способность отражать внешнее бытие в форме чувственных и умственных образов, сознание регулирует взаимоотношения личности с окружающей природной и социальной действительностью, дает возможность осмыслить собственное бытие и духовный мир" (6, 44-45). Мыслительные категории, такие как образы, концепты, стереотипы упорядочивают представления о многообразии проявлений окружающей действительности, упрощая нашу ориентацию в мире.

Системный характер картины мира проявляется в иерархическом устройстве смыслов и ценностей, отношений основных понятий, являясь своеобразной "сеткой координат", при посредстве которой люди воспринимают действительность и строят образ мира, существующий в их сознании" (5, 15-16). Иерархия строится на системе ценностей данной исторической эпохи, изменение которой ведет к пересмотру существующей модели мира. Система ценностей – это социально и культурно обусловленная шкала значимых для социума жизненных приоритетов. В сознании человека концентрируются ценностные установки и ориентации, проявляющиеся в выборочном отношении к материальным и духовным ценностям, определяющим мотивы деятельности, характер поведения, нравственные принципы и

убеждения, как личности, так и социальной группы, класса, общества в целом (7, 22). Культура всех предыдущих поколений, как и современное нам общество, навязывает нам определенные понятия и нормы поведения, которые имеют национальные отличия.

Систематизация знаний о мире осуществляется путем категоризации значимых элементов образов. Образ – это средство "для возбуждения эмоционально-оценочного отношения" (8, 25). Через оценку (рациональную и эмотивную) в процессе абстрагирования от незначимых качеств образа осуществляется переход на следующий уровень – концептуальный. "Во всякое понятийное обобщение, как правило, включена чувственная генерализация. Чувственное и абстрактное взаимосвязаны... Никакое отвлеченное познание невозможно в отрыве от чувственного" (9, 70).

**Результаты и их обсуждение.** Обобщенный образ предмета, передаваемый концептом "flapper" в языковой картине нации, был обусловлен экономическими и социальными изменениями в жизни американского общества в 1920-х годах. Стабильный экономический рост, повышение благосостояния народа, а также значительное влияние на социальное сознание феминизма и гедонизма, утверждающего наслаждение как высшую цель, привело к появлению нового поколения женщин, которые стремились к личной свободе, самоутверждению и не зависели от мнения большинства. Новый стиль социального и вербального поведения (молодые девушки используют в речи жаргон) порождает новое понятие, которое со временем становится символом эпохи (Flapper Age) (11).

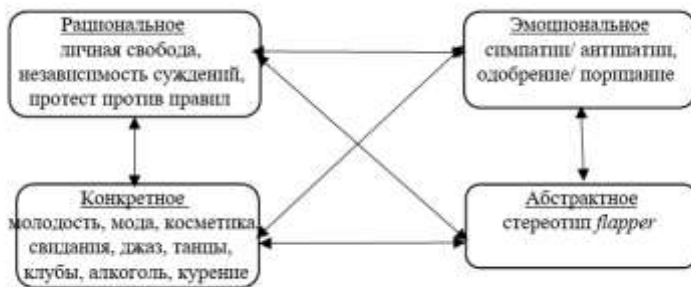
Новый феномен социальной и культурной жизни характеризовался ценностным отношением со стороны общества, именно поэтому он сформировался в концепт. "Показателем наличия ценностного отношения является применимость оценочных предикатов. Если о каком-либо феномене носители культуры могут сказать "это хорошо, плохо и т.д.", этот феномен формирует в данной культуре концепт" (9, 76). Параметрами оценочного отношения к женщине выступают природно-физические и физиологические (возраст, внешность, сексуальность), психологические (черты характера, морально-нравственные свойства, поведение), интеллектуальные свойства, социально-статусные и ролевые характеристики (10, 7). Новый концепт, встраиваясь в концептуальную систему, дополняет или изменяет мировидение нации, как в случае с концептом "flapper", который во многом изменил само понятие "женщина", так же, как и отношение общества к нему. Будучи единицей концептуальной модели мира, на когнитивном уровне концепт "flapper" проявляется в ценностном отношении к понятию с точки зрения социальных норм, выражаясь в осуждении, либо в одобрении; на прагматическом уровне – в побуждениях следовать примеру, либо прекратить существование подобного понятия.



**Рисунок 1. Схематическое представление концептуализации образа "flapper"**

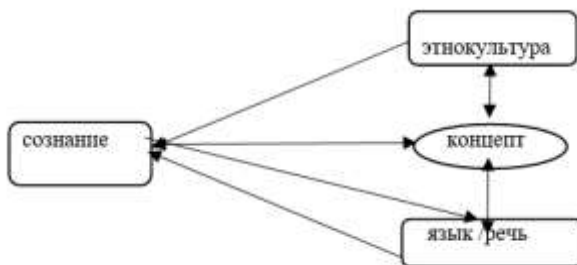
Внешний вид, стиль вербального и социального поведения молодых американских женщин в 20-ые годы прошлого века часто обсуждался в повседневной жизни и на страницах газет и журналов (12, 43). Оценочное отношение к концепту "flapper" проявляется в противоположности мнений и представлений: осуждение со стороны старшего поколения и одобрение молодых людей, прежде всего женщин. Вызывая как симпатии, так и антипатии на момент своего появления, концепт "flapper" являлся амбивалентным. Так как общество в разные исторические периоды может иметь свои критерии оценки, то эмоционально-оценочное восприятие концепта "flapper" в современном социуме существенно отличается от его восприятия на этапе формирования. С изменением экономического положения в стране концепт "flapper" перестает существовать в обыденном сознании носителей языка, однако сохраняется его культурная и историческая ценность.

Как категория сознания концепт "flapper" является сочетанием рационального и эмоционального, конкретного и абстрактного компонентов. Рациональная составляющая этого концепта представлена объективными характеристиками социального и вербального поведения молодых женщин, обусловленных ценностями, нормами и правилами; чувства симпатии и антипатии как эмоциональные реакции на поведение представляют эмоциональный компонент. Конкретное в концепте – это чувственно данные характеристики образа, который является частью материальной действительности. Стереотипный образ "flapper", обобщающий характеристики образов художественной литературы и кино, выступает абстрактным компонентом этого концепта. При этом все компоненты взаимосвязаны и взаимообусловлены.



**Рисунок 2. Категориальные характеристики концепта "Flapper"**

Концептуализация действительности происходит через призму национального языка его носителей. Язык придает определенную форму тем свойствам, которые определяют значимые качества в концептах. "Язык служит средством выражения содержания, ...говорящий воплощает в языке свое восприятие явлений реального мира; оно включает также внутренний мир его собственного сознания, его реакции, чувственное восприятие, а также лингвистические акты говорения и понимания" (13, 119). Посредством национального языка происходит передача, хранение и систематизация накопленной информации о мире в определенном языковом коллективе.



**Рисунок 3. Взаимосвязь языка и сознания**

Как и картина мира, которая подвержена изменениям, так и языковая картина "реагирует на все изменения и нововведения, но реагирует слабо и медленно, тогда как в сознании производящих изменения это происходит моментально" (14, 92). Являясь изначально жаргонным словом, означающим "неоперившегося птенца, хлопающего крыльями, чтобы взлететь", слово "flapper" распространяется в устной речи в значении "смелая, легкомысленная молодая женщина", в дальнейшем, подхватываемое средствами массовой информации, используется для обозначения социальной группы женщин с

определенными ценностными установками и образом жизни. В "когнитивной памяти слова" (15, 80) сохранился образ смелого птенца, обладающего такими признаками, как молодость, незрелость, жизнелюбие, свобода, дерзость, легкомыслие. Слово как символ объекта окружающего мира передает не множество характеристик, а лишь наиболее значимый признак. В данном случае таким признаком является "молодость". "Наличие слова, несомненно, доказывает присутствие в языке такого понятия и говорит о его значимости в данной культуре" (16, 205).



**Рисунок 4. Абстрагирование и стереотипизация характеристик объекта окружающего мира**

Некоторые социально значимые и эмоционально окрашенные концепты "получают статус ценностно определенных стереотипов" (17, 177), которые могут выступать в роли эталона-мерила значимых для общества качеств индивида. Так, в конце XIX – начале XX веков нравственным идеалом был образ богобоязненной женщины, посвятившей свою жизнь интересам мужа и семьи. Эстетическим идеалом был образ девушки, созданный художником Ч.Д. Гиббсоном, который воплотил мужское видение женской красоты, основанное на понимании женского предназначения – быть матерью. Несоответствие образа молодых смелых американок 1920-х годов эталонному образцу вызывает осуждение, что отразилось в коннотациях лексической единицы "flapper". Как известно, в коннотациях лексем всегда отражается отношение культуры к определенным явлениям в жизни общества.

Кроме универсального набора простых понятий, которые можно найти почти во всех культурах, существуют специфические концепты, присущие только определенной культуре. "Национально-специфические элементы культуры, нашедшие соответствующее отражение в языке носителей этой культуры, либо полностью не понимаемые, либо недопонимаемые носителями другой культуры и языка в процессе коммуникации" (18, 58), называются лакунами. Примером такого концепта-лакуны может служить концепт "flapper". Перевести имя концепта в данном случае невозможно, не утратив некоторого объема значения. Для того чтобы передать на русский язык слово "flapper", нужно сопоставить некоторые существенные характеристики концепта "flapper" с универсальным понятием "женщина" в американской культуре.

**Заключение.** Базовый концепт "женщина" и концепт "flapper" находятся в отношениях целого и части. Концепт "женщина" в новых измененных условиях, с приобретением новых качеств и под влиянием оценочных суждений, строящихся на системе запретов и разрешений, порождает новый концепт "flapper". Новый концепт одновременно

принадлежит разным сферам, в которых проявляет различные свои качества: культуре, языковой картине, социальной сфере. Частотность появления этого концепта в художественной, публицистической литературе, кино и в сфере моды того времени может служить свидетельством значимости этого концепта в культуре американского общества начала XX века.

Проявляя свои архетипические свойства в произведениях литературы и кино, концепт "flapper" выступает семиосимволом эпохи. Изучение этноспецифических концептов, таких как концепт "flapper", дает возможность раскрыть национальные и культурные особенности концептуальной картины мира определенного этноса. Перспективу дальнейших исследований мы видим в сопоставлении данного концепта с гендерными концептами в различных лингвокультурах.

### Литература

1. Бахметьева И.А. Тематическая группа слов, обозначающих понятие "женщина" в английском языке: Автореф. дисс. канд. филол. наук. – Воронеж, 2003.
2. Боринштейн Е.Р., Кавалеров А.А. Личность: ее языковые и ценностные ориентации. – Одесса, 2001.
3. Вежбицкая А. Семантика, культура и познание, общечеловеческие понятия в культуроспецифических контекстах // Thesis. – 1993. – Вып. 3.
4. Витгенштейн А. Логико-философский трактат // Философские работы. – М., 1994. – Ч. 1.
5. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – М., 1972.
6. Карасик В.И., Слышкин Г.Г. Лингвокультурный концепт как единица исследования // Методологические проблемы когнитивной лингвистики: Сб. науч. тр. /Под ред. Стернина И.А. – Воронеж, 2001.
7. Лурье С.В. Историческая этнология. – М., 1988.
8. Любимова С.А. Лингвокультурный типаж "девушка-flapper" в американском дискурсе. Семантико-когнитивные и прагматические аспекты репрезентации. Saarbrücken : LAP Lambert Academic Publishing, 2015. – 304 с.
9. Рубинштейн С.Л. Принципы и пути развития психологии. – М., 1959.
10. Руднев В. Словарь культуры XX века. – М., 1997.
11. Степанов Ю.С. Константы: словарь русской культуры. – М., 1997.
12. Стернин И.А. Коммуникационное и когнитивное сознание // С любовью к языку. – Москва – Воронеж, 2002.
13. Телия В.Н. Метафоризация и ее роль в создании языковой картины мира // Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира. – М., 1988.
14. Телия В.Н. Человеческий фактор в языке: Языковые механизмы экспрессивности. – М., 1991.
15. Томашева И.В. Понятие "лакуна" в современной лингвистике. Эмотивные лакуны // Язык и эмоции. – Волгоград, 1995.
16. Уорф Б.Л. Отношение норм поведения и мышления к языку // Зарубежная лингвистика. – М., 1999. – Т. 1.
17. Фрумкина Р. М. Концепт: попытка эпистемологического анализа термина // Язык и наука конца XX века: Сб. статей. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 1995. С. 80–117.
18. Хэллидей М.К. Лингвистическая функция и литературный стиль // Новое в зарубежной лингвистике / Под ред. Н.Н. Попова. – М., 1980. – Вып. X.
19. Zeitz J. A madcap story of sex, style, celebrity, and the women who made America modern. – New York, 2006.

### References

1. Bahmeteva I.A. *Tematicheskaya gruppa slov, oboznachayushih ponyatie "zhenshina" v anglijskom yazyke* [Thematic group of words denoting the concept of



"woman" in English]; Avtoref. diss. kand. filol. nauk. – Voronezh, 2003.

2. Borinshtejn E.R., Kavalerov A.A. *Lichnost: ee yazykovye i cennostnye orientacii.*[ Personality: its linguistic and value orientations] – Odessa, 2001.

3. Vezhbickaya A. *Semantika, kultura i poznanie, obshchelovecheskie ponyatiya v kulturospecificheskikh kontekstah.*[ Semantics, culture and cognition, universal concepts in culturally specific contexts] // Thesis. – 1993. – Vyp. 3.

4. Vitgenshtejn A. *Logiko-filosofskij traktat // Filosofskie raboty.*[Logical and philosophical treatise // Philosophical works] – M., 1994. – Ch. 1.

5. Gurevich A.Ya. *Kategorii srednevekovoj kultury.*[Categories of medieval culture] – M., 1972.

6. Karasik V.I., Slyshkin G.G. *Lingvokulturnyj koncept kak edinica issledovaniya*[Linguistic and cultural concept as a unit of study] // Metodologicheskie problemy kognitivnoj lingvistiki: Sb. nauch. tr. /Pod red. Sternina I.A. – Voronezh, 2001.

7. Lure S.V. *Istoricheskaya etnologiya.*[ Historical ethnology] – M., 1988.

8. Lyubimova S.A. *Lingvokulturnyj tipazh "devushka-flapper" v amerikanskom diskurse. Semantiko-kognitivnye i pragmaticheskie aspekty reprezentacii.*[ Linguistic and cultural type "flapper girl" in American discourse. Semantic, cognitive and pragmatic aspects of representation] Saarbrucken : LAP Lambert Academic Publishing, 2015. – 304 s.

9. Rubinshtejn S.L. *Principy i puti razvitiya psichologii.*[Principles and ways of development of psychology] – M., 1959.

10. Rudnev V. *Slovar kultury HH veka.* – M., 1997.

11. Stepanov Yu.S. *Konstanty: slovar russkoj kultury.*[Constants: Dictionary of Russian Culture] – M., 1997.

12. Sternin I.A. *Kommunikacionnoe i kognitivnoe soznanie*[Communication and cognitive consciousness] // S lyubovyu k yazyku. – Moskva – Voronezh, 2002.

13. Teliya V.N. *Metaforizaciya i ee rol v sozdanii yazykovoj kartiny mira*[Metaphorization and its role in creating a linguistic picture of the world] // Rol chelovecheskogo faktora v yazyke: Yazyk i kartina mira. – M., 1988.

14. Teliya V.N. *Chelovecheskij faktor v yazyke: Yazykovye mehanizmy ekspressivnosti.*[ The Human Factor in Language: Linguistic Mechanisms of Expressivity] – M., 1991.

15. Tomasheva I.V. *Ponyatie "lakuna" v sovremennoj lingvistike. Emotivnye lakuny*[The concept of "gap" in modern linguistics. Emotive Gaps] // Yazyk i emocii. – Volgograd, 1995.

16. Uorf B.L. *Otnoshenie norm povedeniya i myshleniya k yazyku*[The ratio of norms of behavior and thinking to the language] // Zarubezhnaya lingvistika. – M., 1999. – T. 1.

17. Frumkina R. M. *Koncept: popytka epistemologicheskogo analiza termina*[Concept: an attempt at an epistemological analysis of the term] // Yazyk i nauka XX veka: Sb. statej. M.: Ros. gos. gumanit. un-t, 1995. S. 80–117.

18. Helliđej M.K. *Lingvisticheskaya funkciya i literaturnyj stil*[Linguistic function and literary style] // Novoe v zarubezhnoj lingvistike /Pod red. N.N. Popova. – M., 1980. – Vyp. H.

19. Zeitz J. *A madcap story of sex, style, celebrity, and the women who made America modern.* – New York, 2006.

## АННОТАЦИЯ

*Лингвокогнитивный и лингвокультурологический анализ культурных концептов является магистральной областью современных междисциплинарных исследований. Особый интерес представляет изучение концептов, отражающих историю, социальную жизнь и культуру нации. Данная статья посвящена этапам становления культурного концепта "flapper" в американской концептуальной модели общества. Выбор объекта исследования обусловлен его значимостью как семиосимвола эпохи 20-х годов*

прошлого века. Концепт *flapper*" представляет образ молодой и смелой американки, которая изменила стандарты поведения и красоты. Появление данного концепта было обусловлено экономическими и социальными изменениями в жизни американского общества в 1920-х годах. Новый феномен социальной и культурной жизни характеризовался ценностным отношением со стороны общества, именно поэтому он сформировался в концепт. Новый концепт, встраиваясь в концептуальную систему, дополняет или изменяет мировидение нации, как в случае с концептом "*flapper*", который во многом изменил само понятие "женщина", так же, как и отношение общества к нему. Будучи единицей концептуальной модели мира, на когнитивном уровне концепт "*flapper*" проявляется в ценностном отношении к понятию с точки зрения социальных норм, выражаясь в осуждении, либо в одобрении; на прагматическом уровне – в побуждениях следовать примеру, либо прекратить существование подобного понятия. Как категория сознания концепт "*flapper*" является сочетанием рационального и эмоционального, конкретного и абстрактного компонентов. Рациональная составляющая этого концепта представлена объективными характеристиками социального и вербального поведения молодых женщин, обусловленных ценностями, нормами и правилами; чувства симпатии и антипатии как эмоциональные реакции на поведение представляют эмоциональный компонент. Конкретное в концепте – это чувственно данные характеристики образа, который является частью материальной действительности. Процесс концептуализации феномена "*flapper*" проанализирован в данной статье.

**Ключевые слова:** концепт, концептуализация, чувственное восприятие, ценностное отношение, категориальные характеристики, обобщение.

УДК 81'2 / '271

DOI 10.31494/2412-933X-2019-1-9-227-235

## USAGE OF VERBAL NOUN CONSTRUCTIONS IN THE OFFICIAL-BUSINESS STYLE OF THE UKRAINIAN LANGUAGE

### УЖИВАННЯ ДІЄСЛІВНО-ІМЕННИХ КОНСТРУКЦІЙ В ОФІЦІЙНО-ДІЛОВОМУ СТИЛІ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ

**VALENTYNA TYMKOVA,**

Candidate of philological sciences,  
(PhD), associate professor

<https://orcid.org/0000-0002-3852-6847>

tymkova\_v@ukr.net

Vinnitsia National Agrarian  
University

✉ Sonyachna st., 3,

Vinnitsia, Vinnitska region, 21008

**ВАЛЕНТИНА ТИМКОВА,**

кандидат філологічних наук,  
доцент

Вінницький національний  
аграрний університет

✉ вул. Сонячна, 3,

м. Вінниця, Вінницька обл., 21008

Original manuscript received: August 20, 2019

Revised manuscript accepted: September 20, 2019

#### ABSTRACT

*The article deals with considering verbal noun constructions, which are widely used in the texts of the official business style of the modern Ukrainian literary language. Being the equivalent of a simple verb that already exists in the language or is potentially possible, stable verb conjugations become their synonyms, but they differ in stylistic, semantic and grammatical terms. From the stylistic point of view, verbal noun constructions are typical representatives of the official business style. It is considered that verbal-to-speech combinations and corresponding synonymous verbs are very close in value, but do not become full of semantic equivalents. Verbally-word phrases differ from the word with subtle spheres of meaning.*

*It has been noted that the verbal noun analytical construction is a phenomenon of syntactic, not morphological level. One of the main grammatical features of the verbal noun construction is that the representation of the process by a noun enables one to pass the characteristic of action using the adjective.*

*In the study it has been found out that attention should be paid not only to the verbal noun as an expression of the value of procedurality, but to the entire compound as a whole since its value is realized in a non-segregated fashion. The delicacy of components of the verbal noun construction and their correlation with the lexical units of the vocabulary of the language has been confirmed by the fact that these constructions have clarifications related to the entire verbally-written communication.*

*It has been emphasized that the excessive use of such compounds in the informal sphere becomes a sign of a low linguistic culture.*

*The conclusions state that their priority use in official-business texts is associated with greater information accuracy, broader expressiveness than a simple verb. The main feature of the verbal noun construction is that the semantic center in them is concentrated in the grammatically dependent component. The lessening of*

227

*lexical meaning and the execution of grammatical functions as one of the components of the phrase becomes the basis for the qualification of verbal-nominal constructions as syntactical analytical units of official-business style.*

**Key words:** *official-business style, verbal noun constructions, verbal noun, literary language, semantics.*

**Вступ.** Однією з визначальних ознак офіційно-ділового стилю є широке вживання дієслівно-іменних конструкцій, які передають значення узагальненої предикативної ознаки: *брати відповідальність, набирати чинності, нести покарання, прикладати печатку, укласти угоду, взяти участь, оголосити догану, накласти стягнення, вводити у володіння, зняти з обліку, довести до відома, ставати поза законом, вести в дію, правити за підставу* тощо.

Ділове мовлення багате на стійкі дієслівно-іменні сполучення, наприклад: *надавати відпустку, зараховувати на посаду, порушувати питання, брати зобов'язання (відповідальність), зберігати чинність, досягати згоди, держати (тримати) в полі зору, пред'являти вимогу (документ, посвідчення), брати до уваги*, а також насичене типовими канцеляризмами на зразок: *звертаємо вашу увагу; у відповідь на... надсилаємо; у зв'язку з важким станом, що склався; на додаток до листа; у зв'язку з розпорядженням (вказівкою, вимогою); у порядку надання фінансової (технологічної, виробничої, матеріальної) допомоги; відповідно до досягнутої домовленості (угоди)*. Як стандартизовані мовленнєві одиниці наведені канцеляризми виконують різні функції – номінативну, інформативну, імперативну.

На прикладах уживання сталих дієслівно-іменних сполучень на зразок *надавати допомогу (підтримку), робити ремонт (реконструкцію, перебудову)* можна простежити процес стандартизації мовлення офіційно-ділового стилю. Переважно в діловому мовленні наведені звороти вживають замість паралельних їм однослівних дієслівних форм: *надавати підтримку – підтримувати, робити ремонт – ремонтувати, робити застереження – застерігати, здійснювати контроль – контролювати, надавати допомогу – допомагати; проводити розслідування – розслідувати* тощо.

Це можна пояснити тим, що не всі словосполучення на зразок *вести слідство (розслідувати)* або *провести опитування (опитати)* мають паралельні однослівні форми: не можна, наприклад, замінити такі вирази, як *укласти угоду, провести захід, допустити брак, виявити увагу, навести лад*, тому в цих випадках використання сталих дієслівно-іменних сполук обов'язкове.

Зі значенням відповідного йому дієслова лексичне значення сполучення (дієслово + іменник) може не збігатися: *виявляти повагу* не тотожне *поважати*, *проводити змагання* не тотожне *змагатися*, *тотини опір* не тотожне *опиратися*, адже друге слово вужче за семантикою, конкретніше.

Дієслова не лише вказують на факт дії, а й виражають деякі додаткові смислові відтінки в аналізованих сполученнях “дієслово + іменник”: *робити* (робити переклад) і *здійснювати* (здійснювати подорож), *давати* (давати права) і *допускати* (не допускати втрат зерна). Вказуючи на факт дії, дієслова кожної пари мають власну сполучуваність,

отже, вони не тотожні за лексичним значенням, хоч і допускають варіанти: *робити (здійснювати) переклад*. До таких сполучень, а саме “дієслово + іменник”, також можуть вводитися означення, які розширюють інформативні можливості висловлювання: *чинити запеклий (кривавий, сильний) опір; надавати технічну (гуманітарну, персональну, грошову) допомогу, надавати платні (безкоштовні, технічні, різні) послуги; нести особисту (персональну) відповідальність; здійснювати суворий (технічний, технологічний, щоденний, правовий) контроль; давати принципову згоду*.

Наведені приклади свідчать, що ділове мовлення послуговується здебільшого безобразними фразеологізмами, на відміну, скажімо, від художнього. Однак під впливом мови засобів масової інформації в офіційно-ділову сферу проникає також образне фразотворення, наприклад: *рівень освіти (культури, знань, науки, води); зона відпочинку (забудови, дій, бойових дій, зелена); на рівні (до рівня) світових (міжнародних) стандартів (зразків); зустріч на найвищому рівні ( глав держав, представників ділових кіл), ряд підприємств (організацій, держав, працівників); фронт робіт (дій)*.

Говорити про образність фразеології ділового мовлення загалом потрібно умовно, оскільки часто те, що слугує образом у художньому та публіцистичному стилях, стає штампом у мові засобів масової інформації, а в діловому мовленні функціонує як нормативний, стандартизований вислів, наприклад: *давати зелену вулицю, віддавати (складати) останню шану, грати (відігравати) роль, засвідчувати (виражати) свою повагу*. Звичайно, у цьому разі можна говорити лише про фразеологічні сполучення та єдності.

**Методи та методики дослідження.** У публікації використано теоретичні методи, зокрема аналіз і узагальнення результатів досліджень із використання дієслівно-іменних конструкцій в текстах офіційно-ділового стилю української мови, формулювання висновків.

**Результати дискусії.** У дієслівно-іменному словосполученні сам процес або дія називається іменником (переважно віддієслівним). Саме цей іменник викликає недовіру у деяких лінгвістів, оскільки, на відміну від дієслова, він лише називає процес і, позбавлений дієслівних категорій, – виду, часу, способу, – робить виклад сухим і неемоційним. Нарікання на недостатність виражальних можливостей віддієслівного іменника порівняно з дієсловом цілком слушні. Але розглядаючи місце виражального засобу в будь-якій мовній системі, слід проаналізувати, чи не відіграють певної ролі у більш широкому використанні цього засобу його додаткові (структурні, стилістичні чи семантичні) потенції.

Перш за все слід зазначити, що до уваги треба брати не лише віддієслівний іменник як виразник значення процесуальності, а всю сполуку загалом, оскільки її значення реалізується нерозчленовано. Спаяність компонентів дієслівно-іменної конструкції та їхня співвіднесеність з лексичними одиницями словникового складу мови підтверджується тим фактом, що ці конструкції мають уточнення, які відносяться до всього дієслівно-іменного сполучення: *набирає чинності*

з моменту його підписання; бере участь у працевлаштуванні; підлягає ратифікації не пізніше трьох місяців; надає послуги юридичним і фізичним особам і т.д. Виникнення і широка вживаність дієслівно-іменних конструкцій, особливо в офіційно-ділових текстах, пояснюється тим, що словосполучення є більш тонким і гнучким засобом створення найменувань порівняно зі словотворчою моделлю. Будучи еквівалентом простого дієслова (існуючого в мові або потенційно можливого), стійкі дієслівно-іменні сполучення стають їхніми синонімами. Але вони відрізняються в плані стилістичному, семантичному і граматичному.

Зі стилістичної точки зору дієслівно-іменні конструкції – характерні репрезентанти офіційно-ділового стилю. Їхнє виникнення і функціонування пов'язується із писемно-канцелярською мовою [7, с. 168-177]. Пор.: *нести відповідальність – відповідати; накласти покарання – покарати; виявляти піклування – піклуватись* і т. д. І тому надмірне використання таких сполук у неофіційній сфері стає ознакою невисокої мовної культури. У той же час існує думка, що “такі категорії дієслова, як вид, стан, час, створюють зовсім недоречно в діловому стилі атмосферу розмовності” [4, с. 164]. Позначення процесуальності іменником забезпечує потрібну діловому стилю однозначність, а в той же час і узагальненість змісту. Стилiстично маркованi дієслiвно-iменнi сполучення слiв стають у діловому тексті стандартизованими, універсальними, а нерідко і єдино можливими засобами висловлення. Стилiвова належність дієслiвно-iменних словосполучень підтверджується також їхніми семантичними та граматичними особливостями.

Для дієслiвно-iменних словосполучень характерне зосередження семантичного центру у граматично залежному компоненті. Дієслово в структурі таких сполучень стає показником процесуальності поняття, предметність якого називається іменником. Крім того, дієслово бере на себе вираження додаткових значень, що збільшує можливості сполуки, порівняно з простим дієсловом, пор.: *відповідати – нести відповідальність – брати відповідальність – тягнути відповідальність – покладати відповідальність; змагатися – проводити змагання – почати (закінчити) змагання*. Гнучкість форми дієслiвно-iменних словосполучень дозволяє створити такі сполучення, відповідники яких не утворюються словотворчими моделями. Наприклад, якщо до сполучень *вести перемовини, накласти покарання, довести до відома* і под. можна дібрати синонімічні однослівні відповідники (*домовлятися, покарати, повідомити*), то сполучення спорідненої семантики, яка ґрунтується на семантично центральному іменнику, як от *розпочати (закінчити) перемовини, відбувати покарання, взяти до відома*, неможливо трансформувати в однослівне дієслово.

Внаслідок тривалого функціонування офіційно-ділового стилю і відповідної моделі словосполучення утворились стандартні вирази, які не мають дієслiвного корелята: *здійснити захід, взяти участь, набрати чинності, ввести у володіння, правити за підставу* і под. Такі сполучення фіксують наявні в мові значення і співвідносяться з фіктивним, потенційним дієсловом: *набрати чинності – “учинитись”,*

виявити увагу – “уважити”, випустити брак – “бракнути”, ввести у володіння – “уволодіти”, розірвати угоду – “розугодитись” і т. д. Відсутність у мові простих дієслів для вираження подібних значень можна, очевидно, пояснити незначною поширеністю цих явищ у неофіційній сфері.

Дієслівно-іменні сполучення і відповідні синонімічні дієслова дуже близькі за значенням, проте не стають повними семантичними еквівалентами. Дієслівно-іменні конструкції відрізняються від слова тонкими смисловими відтінками. Наприклад, словосполучення *довести до відома* і дієслово *повідомити*, які у Практичному словнику синонімів української мови [3, с. 293] подаються як синоніми, на перший погляд нічим семантично не відрізняються. Крім того, Словник української мови [6] значення слова *повідомити* розкриває як “*доводити до чийого-небудь відома*” [6, т. 6, с. 669]. Але більш уважний розгляд цих синонімічних одиниць дозволяє встановити смислові відтінки дієслівного словосполучення. На відміну від дієслова *повідомити*, яке означає лише “*передати якись дані, відомості*”, дієслівно-іменні словосполучення *довести до відома* має на увазі не лише “повідомити”, а ще й “переконатись у тому, що певні відомості отримались і зрозумілись”. Дієслово *наїхати* і дієслівно-іменна конструкція *учинити наїзд* також мають дуже близьке значення. Але слово *наїзд* – термін, який у юридичній практиці кваліфікує певний вид дорожно-транспортних подій. Ця лексема надає термінологічної ознаки всьому словосполученню. Дієслово *наїхати* не може стати терміном у силу своєї багатозначності [6, т. 5, с. 95].

Як бачимо, крім смислових нюансів, які не властиві синонімічним дієсловам, дієслівно-іменні конструкції мають більш конкретне значення. Завдяки своїй семантичній прозорості і точності ці одиниці тяжіють до терміносполук. Значна їх кількість зафіксована Словником української мови як відповідні терміни, напр.: у *володіння вводити* [6, т. 1, с. 305]; *нести / брати / покладати / відповідальність* [6, т. 5, с. 390; т. 7, с. 26]; *знімати допит* [6, т. 3, с. 667]; у *зобов'язання вступити* [6, т. 3, с. 614]; *зняти з обліку* [6, т. 3, с. 668]; *доводити / брати до відома* [6, т. 1, с. 614]; *ставати поза законом* [6, т. 7, с. 363] тощо.

Зосередження семантичного центру дієслівно-іменних конструкцій у іменнику призводить до зменшення лексичної цінності дієслівного компонента. Дієслово надає всьому сполученню значення діяльності, процесності, тобто у семантичному плані воно функціонує у складі дієслівно-іменного словосполучення у якості “семи першого ступеня передає найзагальніше поняття “*робити*” – поняття, яке для дієслівної системи виступає як логічний квантор спільності” [2, с. 29].

Семантика дієслівного компонента не дозволяє йому передати значення сполуки самостійно, ізольовано: референційний зміст дієслова у складі дієслівно-іменної конструкції розпливчастий, дифузний, вибір дієслівного компонента значною мірою зумовлюється семантикою сполучуваного з ним іменника. Втрачаючи лексичну значимість, дієслово у складі дієслівно-іменної конструкції виконує

вказівно-словотворчу функцію: воно позбавляється номінативних якостей, які притаманні окремому слову, і набуває морфемно-граматичних ознак – стає показником процесуальності поняття, названого залежним іменником. Дієслово як граматичний центр стійкого виразу стає актуалізатором дієслівного вираження предметності, показником переходу “предметної семантики залежної частини словосполучення до категоріальної семантики дієслова як частини мови” [5, т. 160, с. 106]. Нівелювання лексичного значення дієслова і заміна його граматичним можна простежити на таких прикладах: *взяти участь, взяти старт, взяти реванш, взяти зобов’язання, взяти до відома* – пор. з фразеологічними одиницями *взяти себе в руки, взяти [дурне] в голову* і вільними словосполученнями *взяти книги, взяти гроші*. Або пор. ще: *набрати чинності* (дієслівно-іменна конструкція) – *набрати води в рот* (фразеологічна одиниця) – *набрати води у відро* (вільне словосполучення), *ввести в дію* (дієслівно-іменна конструкція) – *ввести в кімнату* (вільне словосполучення) і т.д.

У таких випадках доцільно говорити про десемантизацію дієслівного компонента і виконання ним граматичної функції у стійкому сполученні як аналітичній структурі. Слід, однак, застерегти, що дієслівно-іменні стійкі словосполучення не варто співвідносити з аналітичними формами дієслова, такими, як, наприклад, *хай несуть, буду читати, написав би*. Категоріальна семантика для аналітичної словоформи відповідає лексико-морфологічному класу семантично стрижневого компонента (у даному випадку – дієслова). Дієслівно-іменна конструкція хоча і співвідноситься з категоріальною семантикою лексико-морфологічного класу дієслів, проте найменування процесу, дії передається засобами іншої лексико-морфологічної співвіднесеності (іменником). Окрім того, на відміну від аналітичних форм слова, в яких допоміжний компонент (частка) повністю позбавляється лексичного значення і виконує лише додаткову граматичну функцію, десемантизоване дієслово не втрачає повністю своєї семантики у складі дієслівно-іменної конструкції, що дозволяє передавати за його допомогою різні семантичні відтінки: спосіб протікання дії, фазисні характеристики дії, етапи її протікання: *розпочати перемовини – вести перемовини – зірвати перемовини, здійснювати контроль – організувати контроль, укласти угоду – продовжити угоду – розірвати угоду* і под. Підтвердженням неповної десемантизації дієслова у дієслівно-іменній конструкції є також той факт, що у тексті дієслівний компонент нерідко має поширювача: *успішно виконали зобов’язання, тягне за собою покарання, бере на себе відповідальність* і под.

Дієслівно-іменна аналітична конструкція – явище синтаксичного, а не морфологічного рівня. Належність дієслівно-іменної конструкції до синтаксису підтверджується “транзитивним вживанням” [1, с. 140] дієслівного компонента. Якщо у нетранзитивній позиції дієслово зберігає свою належність і повноту свого значення, то в транзитивній позиції воно використовується не стільки завдяки своєму значенню, скільки для вираження категоріальної семантики і зв’язку з іншими словами речення (адже саме в дієслівному компоненті зосереджені



властиві дієслову категорії способу, часу, виду, які забезпечують дієслівну сполучуваність у контексті).

Однією з основних граматичних особливостей дієслівно-іменного сполучення є те, що репрезентація процесу іменником дає змогу передати характеристику дії за допомогою прикметника, а не прислівника. Тим більше, що нерідко перетворення ускладненої прикметником дієслівно-іменної сполуки у відповідне дієслівно-прислівникове словосполучення неможливе. Наприклад, якщо до сполучень *надати матеріальну допомогу, провести успішну операцію* і под. можна підібрати відповідники, як от: *матеріально допомогти, успішно прооперувати*, то дієслівно-іменні конструкції типу *надати технічну допомогу, накласти адміністративні стягнення, вести торговельні перемовини, відповідати зазначеній меті* тощо у дієслівно-прислівникову конструкцію не трансформуються. Крім того, іменник може поширюватись не лише прикметником, а й іншими означеннями (узгодженими і неузгодженими), що урізноманітнює виражальні можливості дієслівно-іменної аналітичної одиниці: *організовує управління підприємством, виявляє піклування про дітей, забезпечує зростання добробуту, здійснюється право втішатися мистецтвом, має право оскаржити вирок, вживає заходів щодо підвищення продуктивності праці* і т. д.

**Висновки.** Дієслівно-іменні конструкції є перифразами однослівних дієслів української мови (існуючих або потенційно можливих). Пріоритетне їх уживання в офіційно-ділових текстах пов'язане з більшою інформаційною точністю, ширшими виражальними можливостями порівняно з простим дієсловом.

Основною ознакою дієслівно-іменної конструкції є те, що семантичний центр у них зосереджується у граматично залежному компоненті. Дієслівний компонент частково або повністю десемантизується і в семантичному плані передає додаткові смислові відтінки.

Вираження граматичних дієслівних категорій зосереджено у граматично стрижневому компоненті, який є показником спільного для морфологічного класу дієслів поняття "*робити*".

Послаблення лексичного значення і виконання граматичних функцій одним із компонентів словосполучення стає підставою для кваліфікації дієслівно-іменних конструкцій як синтаксичних аналітичних одиниць офіційно-ділового стилю.

### Література

1. Гак В.Г. Десемантизація языкового знака в аналітических структурах синтаксиса / В.Г. Гак // Аналітические конструкции в языках различных типов. – М.: Наука, 1965. – С. 140.

2. Дмитриева Н.С. Процесс десемантизации глагола в составе субстантивных описаний / Н.С. Дмитриева // Очерки по семантике русского языка. – Уфа, 1971. – С. 29.

3. Караванський С. Практичний словник синонімів української мови / С. Караванський. – К.: Кобза, 1995. – С. 293.

4. Коваль А.П. Культура ділового мовлення: Писемне та усне ділове

спілкування / А.П. Коваль. – К. : КДУ, 1982. – С. 164.

5. Кожин А.Н. О характере отношений в терминированных устойчивых выражениях / А.Н. Кожин // Ученые записки МОПИ, 1966. – Т. 160. – Вып. 11. – С. 106.

6. Словник української мови в 11-ти томах. К. : Наукова думка, 1970-1980.

7. Степаненко И.С. Об употреблении и употребительности отглагольных существительных в современном русском языке (из истории вопроса) / И.С. Степаненко // Ученые записки МГПИ, 1967. – С. 168–177.

8. Юмачікова О.М. Стійкі сполучення слів у науковому гуманітарному тексті: структура, семантика та функціонування : автореферат дис. на здоб. наук. ступ. канд. філол. наук / О.М. Юмачікова. – К., 2018. – 19 с.

### References

1. Gak V.G. Desemantizatsiya yazykovogo znaka v analiticheskikh strukturakh sintaksisa [Desemantization of the conventional sign mark in the analytical structures of syntax] / V.G. Gak // Analiticheskiye konstruksii v yazykakh razlichnykh tipov [Analytical constructions in languages of various types]. – Moscow : Nauka. 1965. – P. 140 [in Russian].

2. Dmitriyeva N.S. Protsess desemantizatsii glagolo v sostave substantivnykh opisaniy [The process of desemantization of the verb in the composition substantive descriptions] / N.S. Dmitriyeva // Ocherki po semantike russkogo yazyka [Essays on the semantics of the Russian language]. – Ufa. 1971. – P. 29 [in Russian].

3. Karavanskyi S. Praktychnyi slovnyk sinonimiv ukraïnskoi movy [Practical dictionary of synonyms of the Ukrainian language] / S. Karavanskyi. – Kyiv : Kobza, 1995. – P. 293 [in Ukrainian].

4. Koval A.P. Kultura dilovoho movlennia: Pysemne ta usne dilove spilkuvannia [Culture of business broadcasting: Written and oral business communication] / A.P. Koval. – Kyiv : KDU, 1982. – P. 164 [in Ukrainian].

5. Kozhin A.N. O kharaktere otnosheniy v terminirovanykh ustoychivnykh vyrazheniyakh [On the nature of relations in the terminated stable expressions] / A.N. Kozhin // Uchenyye zapiski MOPI [Scientific Notes of MEPI]. 1966. – Т. 160. – Вып. 11. – P. 106 [in Russian].

6. Slovnyk ukraïnskoi movy v 11-ty tomakh [Dictionary of the Ukrainian language in 11 volumes]. Kyiv : Naukova dumka, 1970-1980 [in Ukrainian].

7. Stepanenko I.S. Ob upotreblenii i upotrebitelnosti otglagolnykh sushchestvitelnykh v sovremennom rusakom yazyke (iz istorii voprosa) [About usage and usage frequency of verbal nouns in the modern Russian language (from the history of the issue)] / I.S. Stepanenko // Uchenyye zapiski MGPI [Scientific notes of Moscow State Pedagogical Institute]. 1967. – P. 168–177 [in Russian].

8. Yumachikova O.M. Stiiki spoluchennia sliv u naukovomu humanitarnomu teksti: struktura, semantika ta funktsionuvannia : avtoreferat dys. na zdob. nauk. stup. kand. filol. nauk [Stable combinations of words in the scientific humanitarian text: structure, semantics and functioning: thesis for the Candidate's degree in Philological Sciences] / O.M. Yumachikova. – Kyiv, 2018. – 19 p. [in Ukrainian].

### АНОТАЦІЯ

*Стаття присвячена розгляду дієслівно-іменних конструкцій, які широко живаються в текстах офіційно-ділового стилю сучасної української літературної мови. Будучи еквівалентом простого дієслова, яке вже існує в мові або є потенційно можливим, стійкі дієслівно-іменні сполучення стають їхніми синонімами, однак вони відрізняються в плані стилістичному, семантичному і граматичному. Зі стилістичної точки зору дієслівно-іменні конструкції – характерні репрезентанти офіційно-ділового стилю. Розглянуто, що дієслівно-іменні сполучення і відповідні синонімічні дієслова дуже близькі за значенням, проте не стають повними семантичними еквівалентами. Дієслівно-іменні словосполучення відрізняються від слова*

тонкими смисловими відтінками. Зазначено, що дієслівно-іменна аналітична конструкція – явище синтаксичного, а не морфологічного рівня. Однією з основних граматичних особливостей дієслівно-іменної конструкції є те, що репрезентація процесу іменником дає змогу передати характеристику дії за допомогою прикметника.

У дослідженні з'ясовано, що до уваги треба брати не лише віддієслівний іменник як виразник значення процесуальності, а всю сполуку загалом, оскільки її значення реалізується нерозчленовано. Спаяність компонентів дієслівно-іменної конструкції та їхня співвіднесеність з лексичними одиницями словникового складу мови підтверджується тим фактом, що ці конструкції мають уточнення, які відносяться до всього дієслівно-іменного сполучення.

Зауважено, що надмірне використання таких сполук у неофіційній сфері стає ознакою невисокої мовної культури.

У висновках зазначено, що пріоритетне їх уживання в офіційно-ділових текстах пов'язане з більшою інформаційною точністю, ширшими виражальними можливостями порівняно з простим дієсловом. Основною ознакою дієслівно-іменної конструкції є те, що семантичний центр у них зосереджується у граматично залежному компоненті. Послаблення лексичного значення і виконання граматичних функцій одним із компонентів словосполучення стає підставою для кваліфікації дієслівно-іменних конструкцій як синтаксичних аналітичних одиниць офіційно-ділового стилю.

**Ключові слова:** офіційно-діловий стиль, дієслівно-іменні конструкції, віддієслівний іменник, літературна мова, семантика.

## 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 ХІХ**

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової  
інформації  
серія KB № 20510-10310P від 24.12.2013

**Головний редактор –**  
доктор філологічних наук, професор **Наталія Панова**

**Технічний редактор та комп'ютерна верстка –**  
**Анжеліка Шульженко**

**Дизайн обкладинки –**  
**Вербовий Р. М.**

*Надруковано з оригінал-макету, наданого авторами*

Підписано до друку 10.10.2019.  
Формат 60x84/16. Папір офсетний.  
Гарнітура "Arial". Друк – лазерний.  
Ум.-друк. арк. 20. Обл.-вид. арк. 20,1.  
Наклад 100 прим. Вид. № 172.

---

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 BERDIANSK STATE  
PEDAGOGICAL UNIVERSITY**

**Series: Philological sciences**

**Issue XIX**

Certificate of state registration of the printed mass medium  
KB № 20510-10310P dated 24.12.2013

**Editor in Chief –**

**Nataly Panova**, Doctor of Philology, Professor

**Typographer & proofreader –**

Anzhelika Shulzhenko

**Cover design –**

Ruslan Verboviy

Signed to publish 10.10.2019.  
Format 60x84/16. Offset paper.  
Fonts “Arial”. Printing – laser.  
Conv. pr. sheet. 20  
Number of copies 100.

---

Shmidt Str., 4, Berdiansk, Zaporizhzhia region, 71100  
Certificate of state registration  
DK №2961 of 05.09.2007