

# Держава та регіони

Серія:  
Гуманітарні науки  
2019 р., № 1 (56)



Науково-виробничий журнал

виходить щоквартально

Голова редакційної ради:

**О. В. Покатаєва,**

доктор економічних наук,  
доктор юридичних наук, професор

Головний редактор:

**Н. М. Торкут,** доктор філологічних наук, професор

Редакційна колегія:

**З. В. Партико,** доктор філологічних наук, професор  
(заступник головного редактора)

**Ю. А. Зацний,** доктор філологічних наук, професор

**Н. Г. Озерова,** доктор філологічних наук, професор

**І. Я. Павленко,** доктор філологічних наук, професор

**Н. М. Поплавська,** доктор філологічних наук, професор

**А. М. Приходько,** доктор філологічних наук, професор

**О. Д. Турган,** доктор філологічних наук, професор

**Ю. Е. Фінклер,** доктор філологічних наук, професор

**Н. В. Яблонівська,** доктор філологічних наук, професор

**О. В. Богуславський,** доктор наук із соціальних  
комунікацій, доцент

**І. Л. Пенчук,** доктор наук із соціальних комунікацій, доцент

**Л. Г. Пономаренко,** доктор наук із соціальних  
комунікацій, доцент

**О. Г. Фоменко,** доктор філологічних наук, доцент

**Л. М. Латун,** кандидат педагогічних наук, професор

**К. В. Скакун,** кандидат філологічних наук

**Д. А. Москвітін,** кандидат філологічних наук, доцент

Іноземні члени редакційної колегії:

**Мурата Синьїті** (Японія)

**М. Г. Соколянський** (Німеччина)

Відповідальний редактор: **С. В. Белькова**

Редактор: **І. Ю. Антоненко**

Технічний редактор: **А. О. Яблонська**

Дизайнер обкладинки: **Я. В. Зоська**

ISSN 1813-341X (print)

ISSN 2663-8398 (online)

Журнал включено до переліку фахових видань з філологічних наук (літературознавство) згідно з постановою президії ВАК України від 14.04.2010 р. № 1-05/3; наказом Міністерства освіти і науки України від 22.12.2016 р. № 1604

#### Засновник:

##### Класичний приватний університет

Свідоцтво Державного комітету інформаційної політики, телебачення та радіомовлення України про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації  
Серія КВ № 14177-3148 ПР від 24.04.2008 р.

#### Видавець:

##### Класичний приватний університет

Свідоцтво Державного комітету інформаційної політики, телебачення та радіомовлення України про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції  
Серія ДК № 3321 від 25.11.2008 р.

Журнал ухвалено до друку вченою радою Класичного приватного університету  
**29 березня 2019 р., протокол № 7**

Усі права захищені. Повний або частковий передрук і переклади дозволено лише за згодою автора і редакції. При передрукуванні обов'язкове посилання на журнал: Держава та регіони. Серія: ГУМАНІТАРНІ НАУКИ обов'язкове.

Редакція не обов'язково поділяє думку автора і не відповідає за фактичні помилки, яких він припустився.

#### Адреса редакції:

Класичний приватний університет  
69002, м. Запоріжжя, вул. Жуковського, 70Б.  
Телефони/факс: (0612) 220-58-42, (0612) 63-99-73.

Здано до набору 25.03.2019.

Підписано до друку 02.04.2019.

Формат 60×84/8. Ризографія. Тираж 300 пр.  
Замовлення № 37-19Ж.

Виготовлено на поліграфічній базі Класичного приватного університету

# ЗМІСТ

## ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ ТА СУЧАСНИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЦЕС

<i>Н. Р. Данчишин</i> МОВЧАННЯ І «МОВА СЛЪОЗИ» У ПОЕТИЧНИХ СВІТАХ ІГОРЯ КАЛИНЦЯ, ГРИГОРІЯ ЧУБАЯ І РОМАНА КУДЛИКА.....	4
<i>Ю. О. Лаптеєва</i> ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ІНІЦІАЦІЙНОГО МІФУ В РОМАНАХ НІЛА ГЕЙМАНА «НЕБУДЬ-ДЕ» Й СЕРГІЯ ЖАДАНА «ІНТЕРНАТ».....	9
<i>Н. М. Левченко</i> ТРАДИЦІЇ БАРОКОВОЇ БІБЛІЙНОЇ ГЕРМЕНЕВТИКИ У ТВОРЧОСТІ ГРИГОРІЯ КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА.....	14
<i>Н. І. Маланій</i> ДИЗАБІЛИТИ В ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНЬОМУ КОНТЕКСТІ АНГЛІЇ XVII – XVIII СТОЛІТЬ.....	22
<i>О. V. Turakhina</i> DARWINIAN TRAUMA IN MODERN NATURAL HISTORY NOVEL: GRAHAM SWIFT'S "EVER AFTER".....	28

## ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

<i>О. І. Жук</i> СУБ'ЄКТНА СИСТЕМА ЛІРИЧНОЇ ЕКСПРЕСІЇ.....	32
<i>Л. В. Мороз</i> ПЕРСОНАЛІЗОВАНИЙ ГЕРОЙ ВЛАСНЕ РОЛЬОВОГО ТИПУ В УКРАЇНСЬКІЙ РОЛЬОВІЙ ЛІРИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ.....	39

## ПОЕТОЛОГІЧНІ СТУДІЇ

<i>В. І. Базова</i> ЛІМІНАЛЬНІ ПРОСТОРИ У ТВОРЧОСТІ ШЕРМАНА АЛЕКСІ.....	45
<i>І. Д. Бєлінська</i> «ЗАГУБЛЕНІ» ТА «ВІДНАЙДЕНІ» – ПОШУКИ ІСТИНИ В ПОЕТИЧНІЙ ПРОЕКЦІЇ ВІЛЬЯМА БЛЕЙКА (НА ПРИКЛАДІ ВІРШІВ «THE LITTLE GIRL LOST» ТА «THE LITTLE GIRL FOUND» ІЗ ЦИКЛУ «ПІСНІ ДОСВІДУ»).....	49
<i>А. М. Васильєва</i> ТЕМА БЕЗУМСТВА ТА ФЕНОМЕН ДВІЙНИЦТВА В ЦИКЛІ «ДВІЙНИК, АБО МОЇ ВЕЧОРИ В МАЛОРОСІЇ» А. ПОГОРЄЛЬСЬКОГО: ВНУТРІШНЬОЖАНРОВА ТИПОЛОГІЯ ТВОРУ.....	54
<i>Н. В. Гутарук</i> СПЕЦИФІКА РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ДИТИНСТВА В ДАВНЬОГРЕЦЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ (НА МАТЕРІАЛІ ГЕРМЕНЕВТИЧНОГО АНАЛІЗУ ТРАГЕДІЙ ЕВРІПІДА).....	61
<i>М. П. Лук'янченко</i> СПЕЦИФІКА СМИСЛОВОЇ ТА КОМПОЗИЦІЙНОЇ БУДОВИ РОМАНУ «ЧОРНЕ ТВОРІННЯ» МАРҒЕРІТ ЮРСЕНАР.....	68
<i>М. В. Фока</i> ДІАЛЕКТИКА ДУХОВНОГО СТАНОВЛЕННЯ СІДДГАРТГИ В ОДНОЙМЕННІЙ ПОВІСТІ Г. ГЕССЕ: СПРОБА ПСИХОАНАЛІТИЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ.....	74

## **ПРОБЛЕМИ МОВОЗНАВСТВА ТА МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ**

<i>Ю. Б. Бабій</i> ДІЄВІСТЬ СУЧАСНОГО РЕКЛАМНОГО ДИСКУРСУ (ДІЄСЛІВНІ ДОМІНАНТИ).....	<b>81</b>
<i>І. І. Гуменюк, Ю. О. Гайденко</i> ФРАЗЕОЛОГІЧНА КАРТИНА СВІТУ В РОМАНАХ ШАРЛОТТИ БІНГ'ХЕМ.....	<b>87</b>
<i>О. В. Іщенко</i> ЕМОТИВНІСТЬ ПОЛІТИЧНОГО ІНТЕРВ'Ю ЯК ЖАНРУ ДІАЛОГІЧНОГО ДИСКУРСУ.....	<b>92</b>
<i>А. Л. Савченко</i> ФУНКЦІОНУВАННЯ З'ЯСУВАЛЬНИХ КОНСТРУКЦІЙ У НАУКОВО-НАВЧАЛЬНОМУ ДИСКУРСІ.....	<b>96</b>
<i>L. H. Storozhenko</i> THE ROLE OF INTERCULTURAL BUSINESS COMMUNICATION IN THE PROFESSIONAL DEVELOPMENT OF SPECIALISTS OF INFORMATION AND DOCUMENTATION AREA.....	<b>102</b>
<i>Л. В. Умрихіна</i> ЯДЕРНІ ІМПЕРАТИВНІ КОНСТРУКЦІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ МОВІ: СПЕЦИФІКА КАТЕГОРИЧНОГО ВОЛЕВІЯВЛЕННЯ.....	<b>106</b>
<i>О. О. Філатова, І. О. Діденко</i> НОВІ АНГЛІЙСЬКІ НОМІНАЦІЇ ЦИФРОВИХ ТА ЕЛЕКТРОННИХ ПРИЛАДІВ.....	<b>112</b>
<i>Н. В. Швець</i> ЛІНГВОКУЛЬТУРНА МАРКОВАНІСТЬ ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ ІЗ КОМПОНЕНТАМИ SKY (CLOUD) / CIEL (NUAGE) / НЕБО (ХМАРА) В АНГЛІЙСЬКІЙ, ФРАНЦУЗЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ МОВАХ.....	<b>117</b>

## **РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОДІЇ**

<i>Н. М. Торкут</i> ПО МОРЯМ ЛІТЕРАТУРНИХ СЮЖЕТІВ: ВІЛЬНЕ ПЛАВАННЯ ІЗ ЗАДОВОЛЕННЯМ І НЕ БЕЗ КОРИСТІ (РЕЦЕНЗІЯ НА МОНОГРАФІЮ ТЕТЯНИ ПОТНІЦЕВОЇ «ИЗБРАННЫЕ ИСТОРИИ ИЗ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ»).....	<b>122</b>
---	------------



406]. Образ хустки Вероніки, де відбилосся святе обличчя Христа, використовував І. Калинець у поезії «До В.М.» та «Треносі над ще однією хресною дорогою», зокрема в «Страсті восьмій» зі збірки «Підсумовуючи мовчання» (1970). Ті тексти були присвячені Валентині Морозу, і в них поет передав мученицький шлях Митус-шістдесятників.

А тут, у поезії «Вероніка. Сльоза», оповідач пронизує текст численними панорамами Львова, у яких вчувається настрої ностальгії за містом, відібраним у нього внаслідок ув'язнення. Він осмислює через їхню призму й постать самої Вероніки: вона – його «Тренос, осліплий від видива Глинянського Тракту, останньої дороги» [14]; вона полишає «неподоланий чар» «десь на піддашші Личаківської» [14]; вона – та, «зустрінута востаннє на староміському Ринкові» [14]. Виринають і образи львівських та венеціанських Левів; «ренесансові будівлі» за її крилами; кав'ярні, на чий стіні «йтимуть і йтимуть Молоді Львів'янки», властиво Вероніка та – одна з них, отже теж породжена Львовом [14].

Текст твору має вигляд розлогого верлібру, проте, що не дуже типово для цієї форми поетичного викладу, промені асонансами й алітераціями, притаманними поезіям І. Калинця, написаним за допомогою силабо-тонічного способу віршування: тут є, зокрема, «шершавий шамот свічників-коней», «глина Глинян»<sup>1</sup>. Власне, ці асонанси визначають і семантику образів, створюють додаткове підсилення їхнього звучання. Широке культурологічне підґрунтя створює багатство асоціацій із певними словами: так, «ВЕРОНІКА» проводить місток і до «найтихішої на землі» квітки Вероніки (*Veronica officinalis*) – трав'янистої багаторічної рослини родини подорожникових. У вірші її «корінь» міститься, власне, у сльозі героя, «у наших душах». Підсилює важливість певних образів і написання їх із великих літер: «ридання Білого Світу», «Гіркава Палітра», «Нагірне Натхнення» (відчитуються алюзії до нагірної проповіді Христа), «мій Тренос» (актуалізується барокова спадщина), «Досконале Обличчя» (йдеться про відбиток лиця Ісуса на хустині Вероніки), «Тоді і Тепер», «Крилата Ніка», «Ти Ангел» і «Твої плечі» (звертання до Вероніки), «Перемога», «Могила», «Корінь», «Дерево Пам'яті» тощо. Саме ж ім'я жінки, до якої адресована ця

поезія, повністю пишеться великими літерами: «ВЕРОНІКА. СЛЬОЗА...» [14].

Цікаво переосмислено й символічне значення «глини». Відомо, що згідно з Біблією з глини Бог сотворив чоловіка – Адама, а вже з його ребра – жінку Єву. Тут натомість сама Вероніка є «Нашою Золотою Крилатою Глиною» (реципієнт може відчути у цих рядках подих осені, з якою ймовірно асоціюється героїня), символом жіночого начала, з якого «ми» витворюємо своє «Дерево Пам'яті». Власне, це знов-таки актуалізує образ «залізних стовпів» із першої збірки І. Калинця, бо теж символізує глибоку вкоріненість у національну культуру та історію. Тож вона – субстанція, з якої герой створює скульптуру свого світу.

Ніка – ім'я Перемоги – знаменує й Перемогу героя і «нас». Однак Перемога та Вероніка – синонім Сльози, а не усміху чи веселощів. Як і перемога Христа, себто Його воскресіння на третій день після розп'яття, здобута вона була ціною мук і терпіння, які Він стоїчно зніс заради спасіння людства. І та ностальгійна Вероніка, що гуляла львівськими вулицями, – символ такої ж Перемоги, здобутої по роках скитань і відірваності від рідної оселі заради спасіння рідної Батьківщини. Сльоза як Перемога – здатність співпереживати, бути в духовній єдності з тим, кого переслідують. Сльоза – символ причетності до світла померлого, над чією чорною прірвою ридає Білий Світ. Бо зі Сльозою, за І. Калинцем, з очей витискується в жалобі серце, тренос [14]. Сльоза – це також і сум за «нашою молодістю», яка «одійшла» [14].

Сльоза «збігала / зблискуючи гублячись» й у Страсний тиждень [14]. Траурний час наближення смерті Христа ознаменований у вірші «У страсний тиждень» зі збірки «Карпат або посельська книжка» накриттям цілого Поселья (містечка, де перебував на засланні І. Калинець із дружиною І. Стасів-Калинець) «велетенською плащаницею / із висвітленими плямами // відбитком Тіла» [14]. Власне, йдеться про плащаницю, у яку було загорнуте тіло Христа, що лишило свій відбиток на ній. Ця картина нагадує Антоничеву метафору про «небо, наче плахту», у яке ліричний герой загортає село і водночас таким чином загортає «молодість у таємницю» [16, с. 394].

Містечко ж заповонила «громохка тьма», як і в той момент, коли Ісуса покидав його дух; як і тоді, тепер повалилися стовпи. Власне, у цій атмосфері темряви і тривоги сльоза прямо

<sup>1</sup> Давнє місто на Львівщині.

асоціюється з місяцем – нічним світилом, що самотньо спроможне осяяти передапокаліптичний простір. Місяць збуджує зорові рецептори, сльоза – дотикові. Водночас нарратор активізує і слух реципієнта – але одразу ж нівелює це збудження, бо «нашому слухові / не даний / ангельський плач / лакримоза» [15, с. 394].

Попри те, що сльоза, збираючись в оці, спричинює деформацію баченого, виявляється, саме в цій «деформації» й полягає вихід із пільми. Адже тут на передній план виходить не те, ЩО герой бачить, а те, ЯК він бачить. І тоді цілком слушно пригадуються слова Х. Ортегі-і-Гассета з приводу наголосу в сучасному мистецтві передусім на тому, *крізь що дивитися*, а не на тому, *на що дивитися*: «Наші очі повинні пристосуватися таким чином, щоб зоровий промінь пройшов крізь скло, не затримуючись на ньому, і зупинився на квітках і листках. Оскільки наш предмет – це сад, і зоровий промінь спрямований до нього, ми не бачимо скла, пройшовши поглядом крізь нього. Чим чистіше скло, тим менш воно помітно. Але, зробивши зусилля, ми зможемо відволіктися від саду і перевести погляд на скло» [17]. Властиво, що сльоза, попри розмивання зображення, дає окові героя прочути (побачити) саме свою емпатію, свої душу і серце, які й викликали її появу. Врешті, це й реалізація Сквородинського «пізнання себе». Крізь цю парадигму і варто сприймати появу світла (Місяця) посеред пільми.

Сльоза також постає одним із ключових образів поеми Г. Чубая «Відшукування причетного» [18, с. 92–105]. Ліричний герой у ній: «<...> побачив у себе в оці / вчорашню сльозу / він побачив назавтра у себе в оці / вчорашню сльозу // післязавтра у себе в оці він знову / побачив вчорашню сльозу і зрозумів / що вже ніколи не зможе її / виплакати / і зрозумів / що це вже / кінець». [14].

О. Загороднюк пише з цього приводу: «<...> вчорашня сльоза раптом починає охоплювати весь час – учора, сьогодні, завтра. Здається, що нічого, окрім вчорашньої сльози, не залишилось. Вчора, сьогодні та завтра зливаються воедино. Цей момент появи сльози стає панівним, позачасовим. <...> Те, що зображає Чубай у «Відшукуванні причетного», схоже також на кінець часу. Після цього моменту сльози для ліричного героя рух у часі вже неможливий: «Тоді / Обличчя вечірньої дороги поцілував / Підошвами аж до урвища тиші». Саме тут, біля «урвища тиші», починається, власти-

во позачасова історія відшукування причетного» [4, с. 7]. Дослідниця, покликаючись на концепції М. Іліаде, П. Флоренського та К.Г. Юнга і порівнюючи цей твір із «Безплідною землею» Т. Еліота, говорить про те, що в поемі актуалізується вже інший вимір часу – власне, часу міфологічного. Себто, вважає вона, «зупинка часу ставить подію поза буденною реальністю. Міф – це історія, яка існує поза реальністю, точніше – понад реальністю. Міфологічний час відмінний від історичного. Більшість завершених міфологічних систем не лише розповідають про зародження світу, про минуле, не лише пояснюють теперішнє, але і передбачають майбутнє, розміщаючи таким чином свою точку спостереження у вічність, тобто поза час» [14, с. 6].

Власне, головний герой твору – самогубець. Самогубство, яке він учинив, – це, за висловом К. Москальця, «кардинальний вияв непричетності, блискавичний розрив усіх наявних зв'язків, знищення часу в собі і себе в часі» [8, с. 15]. Однак, веде далі К. Москалець, неприродність такої смерті не може бути виходом із ситуації, тож, аби хоч якось полегшити муки від страшного гріха, ліричний суб'єкт твору «заднім числом» шукає причетного до здійснення цього вчинку [8, с. 15]. У цьому контексті доцільно згадати думки Г. Марселя, які він висловив, аналізуючи самогубство Кирилова з «Бісів» Ф. Достоєвського: «Існує такий спосіб поведінки зі своїм тілом, як зі своєю абсолютною власністю, який, незважаючи на зовнішню видимість, призводить до того, що я сам стаю його рабом. Чи не можемо ми в цьому випадку сказати, що проституція так відноситься до любові, як самогубство до смерті? Те, що в ній втілюється, це зовсім не справжня свобода, як можна було б вважати, висуваючи підґрунтям розпорядження самим собою, а підробка цієї свободи. Коли Кирилов, герой «Бісів», хоче знайти в самогубстві єдино можливий акт абсолютної волі, доступний людській істоті, він стає жертвою трагічної ілюзії, змішуючи свободу з її спотвореною імітацією» [19, с. 83].

Імітація, несправжність існування в межах советського суспільства – це речі одного семантичного поля, що й газони як «окультурені» варіанти справжньої дикої трави, про які йшлося у вірші «Трава». На думку К. Москальця, «у «Відшукуванні причетного» поет виходить поза хоч-не-хоч звужені межі соціальної сатири на лицемірних советських буржуа, сповіщаючи більш жорстку екзистенційну правду: неав-

тентичне існування гірше за смерть, безплідна земля є потойбіччям тут-і-тепер» [8, с. 17].

Сльоза, яку несила виплакати, – це неможливість довершити перерване. Навіть скорбота лишається нереалізованою, бо, хоч перед ліричним суб'єктом відкриваються всі шляхи, як героєві вірша І. Калинця, що йому, мов Світовиду, стало видно «всі сто сторін пустелі», та куди б він не пішов, він неодмінно буде приречений розминутися зі справжнім утіленням речей, адже ціле його майбутнє відбувається вже, перефразовуючи І. Калинця, «по той бік реальності» (у Г. Чубая «по той бік яблука» – тобто, ніби за межами пізнання): «<...> розминутись із тілом своїм / розминутись із дітьми своїми / а потім – з усіма на світі ночами / а потім – із хрестом на власній могилі / і все це так просто як розминаються / на вулиці незнайомі перехожі» [18, с. 96].

«Тисяча двійників», які з'являються в тексті, теж уособлюють несправжність, «ерзаци», породжені несправжністю, неприродним способом настання смерті персонажа. Усі вони шукають шляху відкуплення, що приведе до воскресіння. Як і в текстах І. Калинця, тут чільне місце в осмисленні такої живої віри посідає «вогонь». Власне, лише з вогнем «за спинами» можливе їхнє воскресіння, але кожен із них натомість позаду себе має лише «попіл». Отже, у передчутті і надії на своє оновлення: «ВОНИ СИДІТИМУТЬ НА ТРАВІ // і за плечима у кожного сидітиме попіл / вони будуть слухати як вчиться плакати вода / ще не навчившись бути солоною» [14, с. 103].

Властиво простір довкола них теж віддзеркалюватиме їхній внутрішній стан. Невиплакана сльоза з ока героя – це так само й вода, яка теж іще «не навчилася плакати і бути солоною». Тоді шукання «причетного» – це запізнілий шлях науки і пізнання, лише пройшовши ініціацію яким, можна здобути спокій прощення, а отже, «навчитися» плакати і змогти врешті виплакати з ока ту «вчорашню сльозу».

Поява «когось невидимого», що говорить «ХРИСТОС ВОСКРЕС!», символізує певне випробування цих «двійників», завислих між життям та смертю. Варто звернути увагу на те, що повторює це привітання як констатацію факту і ствердження перемоги над учорашнім гріхом, хтось «невидимий» тричі. А три – число сакральне, і, власне, на третій день Господь воскрес, вийшовши із гробу. Пам'ятаємо, що й тричі Христа зрікався апостол Петро, заки

півень не заспівав у ніч страстей Учителя. Героям «Відшукування причетного» також потрібно зректися. Але якраз зректися не віри, а навпаки певної невіри в те, що «Христос (таки!) Воскрес!», і що їм це не почулося. А отже, й вони зможуть знову побачити за своїми спинами «ВОГОНЬ». Власне, тільки вогонь як символ очищення може, перефразовуючи І. Калинця, «визволити пахучу душу».

До цієї теми також варто долучити, зокрема, вірш Р. Кудлика, що починається рядком «Очі...». У ньому поет також застосовує свій своєрідний «новельний» принцип побудови поетичного тексту. На початку образ очей постає перед реципієнтом місцем прихистку ліричного героя. Вони пронизані світлою наївністю і дитинністю. Та щойно він «заспокоюється», вони не дозволяють йому лишатися в новоствореній «зоні комфорту», і ніжний сміх, який відчитується в першій строфі, у другій трансформується у плач. Очі здатні виявляти обидва ці «полярні» стани: «Очі... / І коли мені безнадійно, / Я ловлю в них / Сонячні зайчики / Й вірю... / А коли я стаю безпечним, / То тривожні вони, / Мов рекевієм... / І я думаю <...>» [20, с. 7].

В останній строфі радощі та сум зазнають нової трансформації. Очі, що ймовірно належать Музі героя, перетворюються на зброю, знаряддя покарання. Вони – моральний імператив, що в разі нечесності героя здатні його вбити. Цей хід згодом Р. Кудлик застосує й у «Новелі про кулю», де образ геометричної кулі несподівано наприкінці твору переросте в бойову кулю<sup>2</sup>. Тут також трепет та чистота очей раптово щезає, і вони стають утіленням гніву: «...А коли я / Напишу неправду / Вони стануть сиві, / Мов олово / І розстріляють мене / Очі...» [14].

**Висновки і пропозиції.** Отже, мовчання має свій вияв як у творчих долях авторів, так і в їхніх поезіях. Поети осмислюють його, вдаючись до різноманітних метафор та символів. Мовчання уособлює і невиплакана сльоза, і осінь, і «вигнаний ліс», і «мертвий Місяць».

Мовчання говорить загадками, «зачиненим листям» верби, зрештою й «золотими клітками». Його відлуння можна спостерігати скрізь на цілому великому обширі поезії трьох авторів. Власне, втілення того чи іншого образу у віршах взаємодоповнюються та переплітаються у різних варіаціях, що таким чином і створює багатозвуччя їхніх промовлянь і промовчань.

<sup>2</sup> Див. підрозділ 1.3.

**Список використаної літератури:**

1. Віват Г. Інтерпретація філософії екзистенціалізму в дисидентській ліриці. *Лірика дисидентів в інтертекстуальному полі множинності*: монографія. Одеса: ВМВ, 2010. С. 66–86.
2. Гнатюк О. Від упорядника збірки / Пробуджена муза: Поезії. Варшава: 1991. С. 3–27.
3. Гусар-Струк Д. Невольничча муза, або як «орати метеликами». *Невольничча муза. Вірші 1973–1981 років*. Балтимор–Торонто: УНВ «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1991. С. 7-31.
4. Загороднюк О. Досвід мовчання. Аналіз двох поезій Григорія Чубая. *Spheres of Culture*. 2014. Vol. 9. С. 122–127.
5. Ільницький М. Ключем метафори відімкнені вуста: Поезія Ігоря Калинця. Париж – Львів – Цвікау, 2001. 192 с.
6. Кулініч Т. Країна колядок. Поетичний світ Ігоря Калинця. Луганськ : ТОВ «Віртуальна реальність», 2009. 128 с.
7. Лановик М. Провінція versus Столиця як проблема митця і влади у тоталітарному суспільстві: інкрустації на матеріалі творів Ігоря Калинця / *Імператив provincial : колективна монографія*. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2014. С. 43–72.
8. Москалець К. Поезія Григорія Чубая / П'ятикнижжя. Львів : Видавництво Старого Лева, 2013. С. 5–27.
9. Неборак В. Остання поема Грицька Чубая / *Лексикон А. Г. Івано-Франківськ* : Лілея-НВ, 2015. С. 289–294.
10. Пастух Т. Київська школа та її оточення: (модерні стильові течії української поезії 1960–90-х років) : монографія. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2010. 700 с.
11. Рябчук М. Повернення Григорія Чубая. *Говорити, мовчати і говорити знову*. Київ: 1990. С. 3–5.
12. Салига Т. Його терновий вогонь / *Імператив*. Львів : Світ, 1997. с. 204-219.
13. Яремчук І. І епос, і ерос. *Літературна Україна*. 26.09.2002. №33(4978). С. 9.
14. Калинець І. Невольничча муза. Львів: Друкарська куншти, Сполом, 2014. 376 с.
15. Калинець І. Невольничча муза. Вірші 1973–1981 років. Балтимор–Торонто : Українське незалежне Видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1991. 452 с.
16. Антонич Б.І. Дахи. URL: [http://ukrlit.org/antonych\\_bohdan\\_igor\\_vasyliovych/dakhy](http://ukrlit.org/antonych_bohdan_igor_vasyliovych/dakhy) (дата звернення 28.01.2019).
17. Ортега-і-Гассет Х. Дегуманізація мистецтва. URL: [http://ae-lib.org.ua/texts/ortega-y-gaset\\_\\_arte\\_\\_ua.htm#9](http://ae-lib.org.ua/texts/ortega-y-gaset__arte__ua.htm#9) (дата звернення 28.01.2019).
18. Чубай Г. П'ятикнижжя. Львів : Видавництво Старого Лева, 2013. 256 с.
19. Марсель Г. Феноменологические заметки о бытии в ситуации / *Опыт конкретной философии*. Москва : Республика, 2004. С. 50–127.
20. Кудлик Р. Горішня брама: Поезії. Київ : Дніпро, 1991. 158 с.

**Данчишин Н. Р. Молчание и «речь слезы» в поэтическом мире Игоря Калинця, Григория Чубая и Романа Кудлика**

*В статье проанализированы образ слезы в поэзии Игоря Калинця, Григория Чубая и Романа Кудлика. Сделана попытка показать корреляцию образа слезы в творчестве трех поэтов, ее символизм в смысловом поле «молчания».*

**Ключевые слова:** поэзия, Игорь Калинец, Григорий Чубай, Роман Кудлик, образ «слезы», молчание.

**Danchyshyn N. The silence and the “language of tear” in Ihor Kalynets’s, Hryhoriy Chubay’s and Roman Kudlyk’s poetry**

*In this article the image of tear in Ihor Kalynets’s, Hryhoriy Chubay’s and Roman Kudlyk’s poetry was analyzed. The correlation of the tear pattern in the texts of three poets and its symbolism in the semantic field of “silence” were showed.*

**Key words:** poetry, Ihor Kalynets, Hryhoriy Chubay, Roman Kudlyk, image of “tear”, silence.



УДК 821.111+821.161.2]-31.091

**Ю. О. Лаптєєва**аспірант кафедри зарубіжної літератури  
Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара**ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ІНІЦІАЦІЙНОГО МІФУ  
В РОМАНАХ НІЛА ГЕЙМАНА «НЕБУДЬ-ДЕ»  
Й СЕРГІЯ ЖАДАНА «ІНТЕРНАТ»**

*Стаття присвячена порівняльному аналізу особливостей інтерпретації ініціаційного міфу й дослідженню трансформацій образу героя в романах Ніла Геймана «Небудь-де» й Сергія Жадана «Інтернат».*

**Ключові слова:** роман, ритуал, ініціаційний міф, міфологічний мотив, ініціаційне випробування, образ героя.

**Постановка проблеми.** Міф є однією з найдавніших форм осмислення й усвідомлення дійсності. Це спроба людини пояснити себе саму й власне буття у довколишньому світі найпростішими й максимально доступними словами з одночасним наголошенням на важливості й утаємниченості цього знання. Міф слугував своєрідним регулятором дійсності й акумулював картину світобуття, передаючи її в сконцентрованій метафоричній формі наступним поколінням.

Одним із важливих питань, що постає під час аналізу міфу, є його співвіднесеність із ритуальними практиками й обрядовими діями, що свого часу сприяло виникненню ритуально-міфологічної школи. Її засновником вважається Дж. Фрейзер, який визначив роль ритуальних дійств та їхнє співвіднесення з міфом, використовуючи результати вивчення групи міфів культового походження, що ґрунтуються на календарному циклі, у своєму фундаментальному дослідженні «Золота гілка» [16].

Згодом Є. Мелетинський дещо переосмислить теоретичні положення Фрейзера, наголосивши на принциповій неможливості визначити первинність міфу чи ритуалу стосовно один одного. Зокрема, дослідник зазначав: «Є міфи, що походять з ритуалів, і ритуали, що зображають інсценування міфу, є міфи з ритуальними еквівалентами й без них» [11, с. 15]. Така взаємозалежність і викликає інтерес у дослідженнях, присвячених вивченню трансформацій міфологічних структур у літературних творах.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Сьогодні міфопоетична структура роману Сер-

гія Жадана стала об'єктом нечисленних праць, у яких увага вчених зосереджена здебільшого на вивченні нарративної структури роману чи образної його системи, лише побіжно звертаючись до міфокритичних підходів й аналізуючи символіку окремих образів [15]. Значно більше досліджень присвячено вивченню міфологічних сюжетів і образів та їхній трансформації в романі Ніла Геймана «Небудь-де», у яких аналізуються авторська інтерпретація й повне перетворення сталих сюжетних структур міфу [2], міфологічні мотиви у зображенні Нижнього й Верхнього Лондона як одного з центральних образів роману [3; 5], а також міфологізація дійсності у жанрі фантастичного роману [4; 6]. Є спроби дослідження й безпосередньо ініціаційного міфу та його втілення в романі «Небудь-де» [13], проте дотепер цей аспект романів Н. Геймана та С. Жадана не ставав предметом компаративного аналізу, що й визначає актуальність пропонованої праці.

**Мета статті.** Метою цього дослідження є визначення особливостей відтворення ініціаційного міфу, зокрема художньої інтерпретації тих перетворень, які відбуваються з героями під час проходження власне ініціаційного випробування, у романах Сергія Жадана «Інтернат» і Ніла Геймана «Небудь-де».

**Виклад основного матеріалу.** Мотив подорожі є одним із сюжетотворчих елементів літератури, що перейшов із фольклорних оповідей, а відтак коріниться в міфі. Адже, як стверджує Є. Мелетинський, «міфологічний синкретизм і деякі специфічні риси міфологічного мислення успадковуються, використовуються, пере-

творюються на свій лад і у власне релігійній чи навіть у найдавнішій релігійно-філософській думці, і в мистецтві, особливо на його фольклорному ступені» [12, с. 24]. Особливе місце займають оповіді про подорож до потойбіччя та повернення звідти, що пов'язані з ініціаційними ритуалами первісних племен. Така мандрівка мала на меті випробувати персонажа, і в разі успішного проходження завдання, він ставав дорослим, а відтак набував нового статусу в соціумі, що й простежується в подорожі головного героя «Інтернату».

На думку дослідників, ініціація – це не просто випробування, а «смерть і нове народження, що пов'язано з уявленням про те, що, переходячи в новий статус, індивід ніби як знищується у своїй старій якості» [10, с. 544]. Ритуальне дійство, яке супроводжує процес посвячення, завжди передбачає вихід особи за межі звичного для неї світу, що в умовах первісно-общинного ладу дорівнювало смерті. Майже завжди в ініціаційному обряді той, хто проходив випробовування, повинен був залишити своє поселення, родину, перейти зі «свого», обжитого, безпечного простору в не придатний до життя, ворожий і, відповідно, «чужий». Таким чужим простором може бути інша країна, небесна обитель богів, царство мертвих [10].

Випробовування, що зображене в останньому на цей час романі Сергія Жадана «Інтернат», – це шлях головного героя через лінію фронту до міста, яке знаходиться в зоні активних бойових дій, і його повернення додому. Паша – звичайний вчитель у маленькому депресивному містечку десь на Донбасі, що раптом опинилося на межі між миром і війною. Саме через сприйняття головного героя розкриваються події в романі, що визначає особливості оповідної структури аналізованого твору.

Попри тему війни, що лягла в основу сюжету, безпосередньо подієвий план роману поступається відтворенню трансформацій свідомості персонажа, зміні його світоглядних установок, про що свідчать численні ретроспекції. Так, саме зі спогадів Паші чіткіше окреслюється його громадянська позиція й усвідомлення того, що відбувається: «Минулого року, навесні, коли все це лише починалося, коли ще ніхто нічого не розумів, вони з малим якимось надто жорстко посварились. Малий усе допитувався в Паші, за кого він, що робитиме, у кого стрілятиме. Паша, як завжди, неохоче відповідав, що його це не стосується, що

його ніхто не влаштовує, що він ні за кого. На це малий, цілком несподівано, видав щось на зразок того, що знати його не хоче, і що йому соромно, і що його рідний дядя – просто рідкісний мудак» [8, с. 124]. Така байдужість і бажання залишитись осторонь суспільно значущих подій позиціонується як прагнення жити «нормальним», буденним життям. У розумінні Паші – це відокремленість від життя суспільства, зосередженість на особистому маленькому світі й прагнення оборонитися від будь-яких сторонніх впливів.

Проте з початком війни все змінюється, коли наближається усвідомлення невідворотної катастрофи, що неминуче зруйнує усталений порядок речей: «Дивний час: нікого не можна втримати, ні за кого не можна вчепитись. Уперше він відчув це кілька місяців тому, восени, коли місто почали брати в лещата, залізниця зупинилася, станція затихла» [8, с. 81]. Відтак постає нерішучий герой, що не готовий прийняти покладену на нього відповідальність і пройти власне випробовування. У цьому полягає ключова відмінність між героєм традиційного ініціаційного міфу, який свідомий власного завдання. Паша ж своєю чергою опиняється втягнутим у вир подій не з власної волі, а виключно з визнання необхідності діяти.

Структурна схема ініціаційного міфу чи його окремі елементи так чи інакше покладені в основу багатьох літературних творів, зазначаючи різних перетворень залежно від актуальної літературної парадигми. За Нортропом Фраєм, в історії розвитку літератури виділяються такі сюжетні модуси, як міфологічний, романтичний, високоміметичний, низькоміметичний та іронічний [1]. Так, відштовхуючись від цієї класифікації, дослідники, приміром, визначають постмодерністське переосмислення міфу як іронічне: «Відповідно, і традиційна схема цілеспрямованої мандрівки героя-місіонера трансформується у безглузде блукання постмодерного персонажа вертикально та горизонтально структурованим художнім простором» [14, с. 297]. Але, на противагу такому змалюванню мандрів без жодної заздалегідь визначеної мети, що зрештою взагалі виявляються марними, у Жадана відбувається якісне переосмислення ролі героя, а отже, вимальовується повна протилежність постмодерністському його позиціонуванню, що свідчить про відхід письменника від постмодерністського бачення й способу відтворення дійсності.

На початку «Інтернату» Паша максимально дистанціювався від дійсності й не приймав абсурдності буття, про що свідчить його поведінка в стосунках із коханою жінкою: *«Два роки тому, після довгих-довгих місяців знайомства й розмов, після пауз у спілкуванні й дивних напливів взаємної ніжності, Паша запропонував їй одружитися. Марина образилась. Але залишилася жити в нього. Так вони й жили далі — з цією прихованою й незрозумілою образою. Виходити заміж Марина за нього не хотіла, а виганяти її Паша якось і не наважувався: сам же запросив, що тепер виганяти. Ось і спали в одному ліжку»* [8, с. 127]. Навіть його подорож, окрім окресленої сюжетом необхідності, що сприймалася ним як те, до чого він сам не має стосунку, переплетена з постійним відчуттям страху: *«На півдні, там, де починається місто, теж стоїть підозріла тиша, без вибухів, без розірваного повітря. З-за рогу виїжджає автобус. Паша полегшено видихає: транспорт працює, все гаразд. Просто ще рано»* [8, с. 14].

Головний герой зрештою потрапляє до вже окупованого міста і тут йому доводиться цілковито підлаштовуватися під ситуацію, що склалася, ламаючи власні життєві установки: передусім він вимушений брати на себе відповідальність не лише за власні вчинки, а й за тих, хто перебуває поряд, про що яскраво свідчить епізод зі зникненням провідника, який мав відвести частину людей з вокзалу до міста. І коли провідник Альоша зникає під час обстрілу, Паша перетворюється на своєрідного лідера, який таки приводить усіх до розвилки, аби кожен далі пішов своєю дорогою. Цей образ має й символічне прочитання, адже кожен, хто знаходився в окупованому місті, поставав перед неминучим вибором подальшого шляху. Й остаточні зміни в Пашиному світосприйнятті відзначаються вже не через призму його свідомості, а очима власне племінника: *«Мені подобається, як він тепер говорить, як розмовляє зі мною. Раніше він говорив так, ніби за щось вибачався. Було незручно — і йому, і мені. <...> Ось тепер говорить спокійно, довіряючи мені й розраховуючи на те, що я його зрозумію»* [8, с. 327]. Зміна точки зору таким чином фіксує повну трансформацію головного героя, і стороння оцінка певною мірою слугує підтвердженням вдало пройденого випробовування.

Так само, як і в «Інтернаті» Сергія Жадана, у романі Ніла Геймана оповідь зосереджена на мандрах головного героя, що з не залежних від

нього обставин потрапляє до цілком чужого світу, а саме – Нижнього Лондона, існування якого відоме тільки утаємниченим, власне самим його мешканцям.

Головний герой «Небудь-де», як і Паша з «Інтернату», позиціонований з самого початку розповіді як середньостатистична людина, обиватель, що нібито не просто не здатен на героїчні вчинки, а навіть не мислить такими категоріями, притримуючись максимально спрощеного способу життя: *«Некоторое время спустя Ричард стал воспринимать Лондон как данность, он начал гордиться, что не видел ни одной из его достопримечательностей (если не считать Тауэра, куда ему пришлось повести тетю Мод, приехавшую ненадолго погостить)»* [7, с. 20].

Отже, коли Річард Мейх'ю потрапляє до Нижнього Лондона, то намагається всіляко заперечити цю нову для нього дійсність. Він апелює до знайомих і звичних йому речей, намагаючись віднайти власну точку опори у незнайомому й ворожому середовищі. Цікавим чином Гейман вдається до трансформації прийому внутрішнього монологу: так, головний герой починає вести своєрідний уявний щоденник, куди подумки занотовує все, що з ним відбувається, і таким чином намагається переосмислити власне становище й ставлення до життя загалом: *«Еще в пятницу у меня были работа, дом и невеста. У меня была простая, логичная жизнь (насколько жизнь вообще может быть логичной). А потом я наткнулся на раненую девушку и, как добрый самаритянин, решил ей помочь. И теперь у меня нет невесты, нет дома и нет работы. Я шагаю по какому-то туннелю в сотне футов под Лондоном, и мое будущее столь же многообещающе, как будущее мухи-однодневки...»* [7, с. 154]. До такої реакції Річарда можна певним чином застосувати підходи, запропоновані американським психологом Е. Кюблер-Росс про 5 стадій прийняття смерті [9], адже в наведеному фрагменті чітко виокремлюються декілька з них, а саме: заперечення ситуації, торг, депресія та, зрештою, прийняття.

І саме тоді, коли Річард нарешті приймає те, що випало на його долю й усвідомлює, що місце, куди він потрапив, – Нижній Лондон – відтепер є його новою домівкою, змінюється сам спосіб його мислення. Він не втрачає надії колись повернутися до свого справжнього дому, але заради цього герой тепер готовий

на надзвичайні вчинки, наприклад, ризикувати власним життям, дістаючи ключ, що відмикає будь-які двері. Таким чином, Річард допомагає водночас Двері – мешканці цього підземного світу – дізнатися, хто був причетний до смерті її батьків. І саме цей епізод став кульмінаційним, адже перетворив головного героя назавжди: *«На мост вышел Ричард Мэхью из Верхнего Лондона в сопровождении слепого аббата. Ричард выглядел как-то странно... Охотница пристально посмотрела на него, пытаясь понять, что изменилось. Как будто центр тяжести сместился ниже. Нет, не в том дело... Он стал похож на настоящего мужчину. Кажется, он наконец-то повзрослел»* [7, с. 279].

Разом із тим варто відзначити, що внутрішні установки й принципи Річарда не змінилися жодним чином, адже навіть власну перемогу над Звіром він віддав Мисливиці, бо розумів, наскільки це було для неї важливо. Отже, простежується сучасне переосмислення традиційного для міфу розуміння поняття героя й загальном ставлення до героїчного подвигу.

Усвідомлення того, що існує інший, закритий для більшості світ, по-різному сприймається персонажами роману. Річард розповідає своєму другу Гаррі про все, що з ним відбулося в Нижньому Лондоні, проте сам Гаррі спозиціонований виключно як сторонній спостерігач, адже для нього вся ця історія з прихованим життям, що кардинально відрізняється від звичного плину речей, видається не більше, аніж вигадкою: *«А твой особенный Нижний Лондон, где живут те, кто выпал из жизни... это, знаешь... Ричард, я видел тех, кто выпал из жизни. Они не попадают ни в какой волшебный мир. Они спят в коробках, а зимой замерзают насмерть»* [7, с. 403]. Проте для Річарда його розповідь є реальністю, прожитою й відчутю ним самим. Таким чином, це призводить і до трансформації бачення головного героя, який після повернення до Верхнього Лондона вже не може сприймати життя таким, яким воно було раніше, до всіх тих подій, що відбулися в Нижньому Лондоні: *«Неужели ничего нет, кроме вот этого? – Он обвел рукой пустую улицу. – Работа. Дом. Паб. Девушки. Город. Жизнь. Неужели это все?»* [7, с. 401]. Отже, різниця сприйняття чітко дихотомує оповідь і дистанціює головного героя від того способу життя, який він вів раніше, і від усього, що для нього колись було важливим. Ця множинність

реальності є наслідком набутого Річардом досвіду, що може сприйматися як остаточне завершення ініціального ритуалу.

**Висновки і пропозиції.** Можна стверджувати, що при ближчому погляді на обидва твори простежується ряд типологічних збігів, які знайшли своє відображення передусім у сюжеті. І Річард Мейх'ю з «Небудь-де», і Паша з «Інтернату» внаслідок не залежних від них обставин потрапляють у цілковито незвичне для себе середовище, випадають зі звичного для них плину життя й проходять через ряд болісних і непростих трансформацій, що дає підстави говорити про переосмислення ініціального міфу в аналізованих романах, у кожному з яких головний герой долає перешкоди на своєму шляху й змінюється. Таким чином, визначається перспектива подальших компаративних досліджень романів Ніла Геймана й Сергія Жадана, а саме особливостей трансформації міфологічних мотивів і сюжетів та конструювання неоміфу на їхньому підґрунті.

#### Список використаної літератури:

1. Frye, N. *Anatomy Of Criticism*. Princeton, 1973. 383 p.
2. Jódar, A. R. *Paradisiacal Hells. Subversions of the Mythical Canon in Neil Gaiman's Neverwhere. Cuadernos de Investigación Filológica*. № 31–32 (2005–2006). P. 163–195.
3. Kęłowska-Ławniczak, E. *Writing London in Neil Gaiman's Neverwhere: Digging in search of "raw material"*. *Alternate Life-Worlds in Literary Fiction*. Wrocław, 2011. P. 99–110.
4. Meteling, A. *Gothic London: On the Capital of Urban Fantasy in Neil Gaiman, China Miéville and Peter Ackroyd. Brumal*. 2017. Vol. V. № 2. P. 65–84.
5. Rață, I. *Representations of London in Neil Gaiman's Neverwhere. University of Bucharest Review*. 2016. Vol. VI. № 2. P. 104–112.
6. Tiffin, J. *Outside/Inside Fantastic London. A Journal of English Studies*. 2008. Vol. 25. Issue 2. P. 32–41.
7. Гейман Н. *Никогда*. Москва, 2018. 416 с.
8. Жадан С. *Інтернат*. Чернівці, 2017. 336 с.
9. Кюблер-Росс Э. *О смерти и умирании*. Киев, Санкт-Петербург, 2001. 320 с.
10. Левинтон Г. *Инициация и мифы. Мифы народов мира: В 2 т.* Москва, 1980. Т. 1. С. 543–544.
11. Мелетинский Е. *Избранные статьи*. Москва, 1998. 576 с.
12. Мелетинский Е. *Миф и историческая поэтика фольклора. Фольклор. Поэтическая система*. Москва, 1977. С. 23–41.

13. Скопина А. Инициационные мотивы в романе Нила Геймана «Задверье» (Никогде). *Международный журнал экспериментального образования*. 2011. № 8. С. 139–141.
14. Ткачик Н. Ініціційна парадигма міфологічної подорожі героя у міському топі (на матеріалі романістики Ю. Андруховича). *Актуальні проблеми слов'янської філології*. 2010. Вип. XXIII. Ч. 1. С. 296–303.
15. Уманець С. Символіка образу пса у прозі Сергія Жадана. *Наукові записки НаУКМА. Літературознавство*. 2018. Т. 1. С. 110–113.
16. Фрэзер Дж. Золотая ветвь. Исследование магии и религии. Москва, 1980. 831 с.

**Лаптеева Ю. О. Интерпретация инициационного мифа в романах Нила Геймана «Никогде» и Сергея Жадана «Интернат»**

*Статья посвящена сравнительному анализу особенностей интерпретации инициационного мифа и исследованию трансформаций образа героя в романах Нила Геймана «Никогде» и Сергея Жадана «Интернат».*

**Ключевые слова:** роман, ритуал, инициационный миф, мифологический мотив, инициационное испытание, образ героя.

**Laptieieva I. Interpretation of initiation myth in novels “Neverwhere” by Neil Gaiman and “Boarding school” by Serhii Zhadan**

*The article focuses on comparative analysis of the interpretation of initiation myth and research to characterize transformation of hero's image in novels “Neverwhere” by Neil Gaiman and “Boarding school” by Serhii Zhadan.*

**Key words:** novel, ritual, initiation myth, mythological motive, initiation test, hero's image.

**Н. М. Левченко**

доктор філологічних наук, доцент,  
доцент кафедри української та світової літератури  
Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди

## ТРАДИЦІЇ БАРОКОВОЇ БІБЛІЙНОЇ ГЕРМЕНЕВТИКИ У ТВОРЧОСТІ ГРИГОРІЯ КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА

*У статті зроблено спробу вивчення рівня впливу традицій української барокової літератури, зокрема ключового структуранта поетики її творів – біблійної герменевтики, на творі нової української літератури. Аналіз здійснено на прикладі творів Г. Квітки-Основ'яненка. Підкреслено, що Г. Квітка-Основ'яненко як письменник нового часу вже не застосовує принципи чотирисенсової методи тлумачення Біблії як стильову та формотворчу доміную в процесі художнього творення християнської моделі світу. Однак екзегеза Біблії присутня в художніх текстах автора на рівні алюзій, ремінісценцій, парафраз. Зображувану реальність Г. Квітка-Основ'яненко так само, як і барокові митці, такі як Іоаникій Галятовський чи Григорій Сковорода, поділяв у межах канонів біблійної герменевтики на амбівалентні «небесну» й «земну» сфери. Перевагу письменник віддавав «небесній» сфері, якої людина може досягнути після біологічної смерті, усвідомлюваної ним не як кінець, а як початок нового існування.*

**Ключові слова:** біблійна герменевтика, чотирисенсова метода тлумачення Біблії, християнська модель світу, дуалістичне світовідчуття, тропологічний сенс тлумачення Біблії.

**Постановка проблеми.** Попри те, що нова українська література кардинально змінила зміст і форму своїх творів, навіть мову викладу, вона продовжувала наслідувати традиції барокової української літератури, домінуюче місце серед яких посідали поетикальні функції біблійної герменевтики.

Стереограмне вивчення давнього й нового письменства із застосуванням новітніх наукових методів аналізу та інтерпретації дають підстави стверджувати не просто про вплив традицій, а про рецепцію багатьох явищ давньої літератури літературою новою. Серед таких явищ варто назвати й біблійну герменевтику, яка була ключовим аспектом поетики творів давньої літератури та досі не досліджена достатньою мірою.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Д. Чижевський зазначав, що питання про вплив української барокової літератури на подальший розвиток культури українського народу потребує детального вивчення. Він писав: «Ці питання цікаві вже тим, що хвиля барокової культури була чи не остання, яка залила собою цілий всесвіт культури. Отже, ті зв'язки із сусідніми епохами, схожості з елементами різних культур, «впливи» та «взаємочинності», що їх можна встановити між бароковою культурою та культу-

рами інших епох, іншими «культурними стилями», здається, дають так багато для освітлення загальних питань історії культури, як навряд чи дадуть спостереження над іншими культурними стилями» [27, с. 342].

Однак тривалий час в українському літературознавстві велася мова про вибіркового вплив традицій української давньої літератури на розвиток літератури нової. Здебільшого про це говорилося в працях П. Житецького [12], І. Стешенка [20], І. Айзенштока [1], Є. Кирилюка [15], О. Білецького [3], П. Волинського [6], П. Хропка [24], М. Яценка [28], О. Мишанича [18], Т. Бовсунівської [4], М. Грицяя [9], М. Сулими [22] та інших учених, які торкалися питання становлення нової української літератури в перші десятиліття XIX ст.

**Метою статті** є виявлення традицій біблійної герменевтики барокової доби у творчості Г. Квітки-Основ'яненка.

**Виклад основного матеріалу.** У становленні української барокової літератури важливу роль відіграла біблійна герменевтика, заснована грецькими та римськими отцями церкви, які вважали, що Святе Письмо має подвійний зміст – буквальний і духовний, при цьому ближчим до абсолютної істини є духовний, прихований за вербальними знаками сенс Біблії.

З метою уникнення різночитань Беда Преподобний у своїх екзегетичних працях здебільшого компілятивного характеру спробував звести всі відомі методи тлумачення Святого Письма до єдиної чотирирівневої системи. Коментуючи Біблію, він пропонував переважно декілька розумінь і зазначав, що всі вони є правильними та не виключають чи не заперечують одне одного, навпаки, усі разом вони найбільш повно розкривають справжній зміст Святого Письма. Зазвичай Беда Преподобний, поступаючи у коментарях до тексту Біблії Амвросію Медиоланському, Ієроніму Стридонському чи Августину, наводив пряму цитату або подавав парафраз із їхніх творів і пропонував застосувати такі рівні прочитання Святого Письма: 1) буквальний (*sensus litteralis*); 2) алегоричний, який він не розрізняв із типологічним сенсом (*sensus alegoricus, vel typicus*); 3) моральний (*sensus tropologicus*); 4) анагогічний, який він ототожнював із містичним (*sensus anagogicus*). Такий підхід робив тлумачення жвавим, різноманітним і цікавим. У 1546 р. на п'ятій сесії Тридентського собору він був ухвалений як провідний для католицького богослов'я [2].

О. Матушек справедливо підкреслює, що українські автори перейняли католицьку дворівневу й одночасно чотирисенсову схему тлумачення Біблії та «активно використовували її у своїй дискурсивній практиці» [17, с. 225].

Творчість Г. Квітки-Основ'яненка задовольняла потреби вже нового часу, які вимагали аналітично-пізнавального зображення дійсності в її широкому охопленні, у всіх труднощах і суперечностях, а також показу людини в суспільних взаєминах і зв'язках із Богом, які чимдалі ускладнювалися.

Християнська модель світу у творчості письменника часто вступала в полеміку із соціальною моделлю. Л. Ковалець вважає: «У своїй повістевій прозі Квітка виявився досить послідовним проповідником морально-етичного постулату, згідно з яким кожна віруюча в Бога людина (незалежно від її соціального статусу) є добродійцем, високодуховною особистістю, як правило, винагородженою за чесноти, за щире сповідання в житті Божих заповідей Його ж благословенням» [16, с. 32].

Зображувану реальність Г. Квітка-Основ'яненко поділяв на амбівалентні сфери – «небесну» і «земну». Перевагу письменник віддавав «небесній» сфері, якої людина може досягнути після біологічної смерті, що усвідомлювалася

ним не як кінець, а як початок нового існування. Наприклад: «Коли отець наш милосердний кого з нас покличе, проводжай з жалем, та без укору і попрьоків; перехрестись та й скажи, як щодня у отченаші читаєш: «Господи! буде воля твоя з нами грішними!» І не удавайсь у тугу, щоб вона тобі віку не укоротила: бо гріх смертельний накликає на себе не тільки смерть, – і саму біль, хоч би яку-небудь: бо, не побегригши тіла, загубиш і душу на віки вічні! Більш усього пам'ятауй, що ти ховаєш сьогодні, а тебе заховать завтра; і усі будемо укупі, у Господа милосердного на вічній радості; і вже там не буде ніякої розлуки, і ніяке горе, і ніяке лихо нас не постигне» [13, с. 43–44].

Відсутність у зображених митцем героїв страху перед біологічною смертю, можливо, вказує на зв'язок творчого методу письменника з бароковою традицією, зокрема з анагогічним прочитанням Біблії, яке було невід'ємною частиною почвірної біблійної герменевтики, що була конструентом поетики української барокової прози. Підкреслюючи глибоку обізнаність Г. Квітки-Основ'яненка в галузі старожитності, сучасний український літературознавець Л. Ушкалов зазначав: «Властиво, Квітка українськість є традиціоналістською з роду. Її батьківщина – світ української старовини, себто Україна доби бароко» [26, с. 73].

На вкоріненість творчості Г. Квітки-Основ'яненка в барокову традицію вказує також рецепція мотиву марності дочасного людського життя, який є концептуальним осердям української барокової літератури. Іоанікій Галятовський, наприклад, вважав земне життя тимчасовим тяжким випробуванням перед вічним перебуванням людини в благодатному небі, а біологічну смерть – не кінцем життя, а лише способом переходу в інші виміри буття. Він писав: «Радуюся и з того свѣта до нѣба иду, з темности до свѣтлости, з неволѣ до волности, з чужого дому до отчизны» [8, с. 331]. Після смерті безгрішні люди, на його думку, звільняться від ваги тіла та «будут теды святаи Бога видѣти не на сым, але на оном свѣтѣ, не телесными але душевными очима, не природжонным, але надприроджонным способом» [7, с. 140].

Г. Сковорода вибудовує цілу теорію «горньої» республіки: «Знай, друг мой, что Библиа есть НОВЫЙ МІР и ЛЮД БОЖІЙ, Земля живых, СТРАНА и ЦАРСТВО ЛЮБВИ, Горній ІЕРУСАЛИМ; и, сверх подлаго Азіатскаго, есть ВЫШНІЙ. Нѣт там вражды и раздора. Нѣт в оной Рес-

публикѣ ни старости, ни пола, ни разнствія. Все там общее. Общество в любви. Любовь в Богѣ. Бог во обществѣ. Вот и колцо вѣчности!» [21, с. 788].

У творах А. Радивиловського, Л. Барановича також знаходимо короткі відомості про горішню церкву, про хор ангелів та архангелів, створений із померлих праведників. Після смерті праведники поповнюють число янголів. Янголи небесні, на думку Іоанікія Галятовського, структурують небесну церкву: «Которых есть девять хоров, в першом хорѣ найнижшом находятя ангелы, в другом Архангелы, в третѣм Князтва, в четвертом Владзы, в пятом Моцарства, в шестом Панства, в семом Троицы, в осьмом Херувимы, в девятом найвышом хорѣ находятя серафимы, по всѣх тых Хорах Ангельских будут мешкати люди святыи, гды прїмут в небѣ заплату за свои заслуги <...> по всѣх хорах Ангелских будут жити святыи» [7, с. 204]. На його переконання, до янгольського хору потраплять сироти, вдови, люди «в стане малженском»; до архангельського хору – учителі церковні; до княжого – князі, королі, царі правдиві; до владного – люди, які мають силу над злими духами; до «моцарського» – люди, які можуть творити чудеса; до панського – «дівственники, законники, пустельники»; до тронів – правдиві судді; до херувимського хору – апостоли, пророки; до серафимського – мученики. Пречиста Діва може вільно переходити від одного хору до іншого, оскільки вона є царицею, яка царює «на небѣ и на земли» [7, с. 146].

Небесних янголів Іоанікій Галятовський називає стовпами церкви, адже «вони взирают Церков Божію, которая небом ся называет, стерегут и бороняют христіан вѣрных от всего злого» [7, с. 154].

Дуада й тріада перебувають в основі світу. Тріада реалізується в причині всіх речей – у Божій Трійці. Ісус Христос – одна з іпостасей Трійці. Дуада виражається в дуалістичній природі Боголюдини. Іоанікій Галятовський пише: «Так в Христѣ под двома натурами Бозкою и чловѣчою една Персона найдуться» [8, с. 86]. Він розтлумачує подвійну сутність Христа через теологічний і філософський спосіб пізнання світу, що розподіляє весь світ на дві частини – створену Богом та нестворену Божу. Подвійна сутність Христа виявилася під час його розп'яття: як людина, стверджує письменник, Ісус «муки терпел и умер на крѣстѣ и в Гробѣ положеный, и встал з мертвых. Але яко Бог затмил солн-

це, затряс Землею, покрушили опори, отворил гробы, и воскресил умерлых, которыи з гробов вышли» [8, с. 86].

Світовідчуття Іоанікія Галятовського має дуалістичний характер: усі речі, створені Богом, мають «невидиму» (духовну) і «видиму» (тілесну) природу. Більшість понять, утілених у художніх образах його творів, також мають двоїтий характер та будуються, наприклад, на грі слів «видима – невидима»: «Вода Крѣщення Святая есть знак видимый ласки Божіи невидимой, которая чловѣкови давана бывает, и невидимую є грѣхоп душу омыває и очищає <...>. Зачим не водѣ видимой, але ласцѣ Божой невидимой чловѣкови през воду видимую даной, мы омываны от грѣхов души невидимой моцѣ приписуемо» [8, с. 171].

Г. Квітка-Основ'яненко вибудовує християнську модель світу також за зразками барокових конструкцій у межах ексегетичних конструкцій. Вірець, ідеал, абсолют він також шукає в «небесній» сфері, де «<...> не буде ніякої розлуки, і ніяке горе, і ніяке лихо нас не постигне» [13, с. 44]. Втративши матеріальну оболонку – фізичне тіло, яке є тимчасовим, піддається тлінню та заперечує саму ідею вічності, людина, звичайно ж віруюча, наближається до абсолюту та претендує на вічне блаженство.

«Земне» для письменника в межах християнської етики є значимим лише у зв'язку з «небесним», яке своєю абсолютністю компенсує недосконалість і неповноцінність світу, де «нема нічого <...> вічного» [13, с. 43].

Дочасне життя – лише шлях до спасіння чи загибелі душі. Письменник зазначає: «Добре роби, добре і буде! І хоч не на сім світі – бо що тут є вічне? – так вже, певно, там, там, у царстві святім» [14, с. 106].

Не маючи змоги знайти справедливість у земному житті, герої творів Г. Квітки-Основ'яненка сподіваються на справедливість Божу. Бог для них є абсолютним джерелом добра. Оповідач, з яким зливається особа автора, повчає: «Єсть над нами создатель наш. Він, будучи пресвятійший, саме істинне добро, самая чистая правда» [14, с. 377]. Він наголошує на необхідності дотримання природних для простонародного життя правил: бути щирим, працювати не покладаючи рук, шанувати старших. З огляду на це оповідач дотримується поділу на злих і добрих людей.

Глибоко релігійними людьми є також герої творів Г. Квітки-Основ'яненка. Вчинки та поведін-



ка простолюду чітко регламентовані моделлю християнської доброчесності. М. Петров зазначав: «Квітка часто зображав людей не такими, які вони є насправді, а якими вони повинні бути по євангельському слову та загальнолюдському ідеалу» [19, с. 106]. Таким чином, автор репрезентував творчу модель масової релігійної свідомості з властивим їй спрощенням складних понять та поєднанням із побутовими реаліями.

У повісті «Маруся» митець зобразив два покоління глибокорелігійної родини. Представники старшого покоління Наум і Настя Дроти навчилися жити за принципом «на все воля Бога».

Віра у всесутність і всемогутність Бога стала для головних героїв твору моральним імперативом, який допоміг їм зберегти чистоту й незайманість у дошлюбних стосунках. Однак Маруся та Василь, з огляду на палке кохання, не змогли приховати свої емоції й почуття, а тому тяжко переносять розлуку. Начебто не довіряючи Богу, Маруся ставить під сумнів невідворотну зустріч із коханим після його повернення із заробітків. Героїня твору, можна було би подумати, розплатилася за свою недовіру життям. Проте у філософському роздумі вступної частини повісті автор наголошує на вірі в Бога не прискіпливого й караючого, а люблячого та турботливого, який рятує своє творіння від гріха, як батько свою дитину від образ «своєвольників». Він пише: «От так і небесний наш отець з нами робить: бережить нас від усякої біди і береть нас прямісінько до себе, де є таке добро, таке добро <...> що ні розказати, ні здумати не можна! Та ще й так подумаймо: чувствуєш ти, чоловіче, що се бог за гріхи твої послав біду? Так же й розсуди: який батько покине овісі діток, щоб без науки ледащили? Усякий, усякий отець старається навчити дітей усьому доброму; а неслухняних по-батьківськи повчить та по-батьківськи пожалує. Недурно сказано: ледача та дитина, котрої батько не вчив! Се ж люди так з своїми дітьми роблять, а то отець небесний, що милосердію його і міри нема! Той коли і пошле за гріхи яку біду, то він же і помилує! Тільки покоряйся йому!» [13, с. 44].

Поза сумнівом, на роздуми автора про стосунки Бога та людини мала посутній вплив агіографічна література, зокрема «Житія святих» Данила Туптала, де наскрізним мотивом є тлумачення образу Бога як абсолютної істини та всеосяжної любові, осягнення яких людина повинна прагнути у своєму дочасному

житті. Підтвердження цього припущення знаходимо безпосередньо в сюжеті твору. Василь після смерті Марусі зрікся суєтного світського життя, постригся в монахи, узяв собі ім'я отця Венедихта, присвятивши своє життя безперестанним молитвам, які стали одним із засобів пошуків справжньої внутрішньої нетлінної людини, яка саме є нествореною Божою частиною в ній. Однак так само, як і його набожна, проте недосконала Маруся, не досягнув остаточного містичного єднання з Богом, що впливає з розповіді іншого монаха: «Він і прийшов немощний, та таки себе не поберігав: не слухав нікого, ськав усякої болісті і заморив себе зовсім. Далі чах-чах та от неділь зо дві як і помер. Та ще таки від суєти не збавивсь: вмираючи, просив якомога, щоб йому у труну положили якоїсь землі, що у нього у платку була зав'язана, а платок шовковий, красний, хороший платок, просив положити йому під голови. Та як закон запереща монахові такі примхи, то його не послухали» [13, с. 115].

Образ тілесної й безтілесної, зовнішньої та внутрішньої людини, створеної за образом і подобою Божою, був широко вживаним у бароковій літературі. Кожен тогочасний письменник шукав власний шлях до трактування Бога як духової особистості та безкінечної самосвідомості, відкритої для діалогу з людиною на основі любові. Міжособистісний характер стосунків Бога й людини трансформувалася в концепцію Боголюдськості, згідно з якою людина розглядалася як образ і подоба Бога, а сам Бог відкрився людям в особі Ісуса Христа.

Водночас Бог усвідомлювався як вищий порядок, тобто макрокосм, а людина – як мікркосм. Ставлення до Бога, до його оприявлення в гармонії світобудови засновувалося на глибокій релігійності, благоговінні та добротності. Стосунки людини з Богом не вичерпувалися догматичною вірою в потойбічний світ, вони вимагали нових форм спілкування – *unio mystica* (єднання людини з Богом). Характеризуючи дуалістичну сутність людини, Д. Туптало стверджував: «Внѣшній, плотяный видимый есть, внутренній же духовный невидимый» [23, с. 101]. Це особливо помітно в містичній антропології Г. Сковороди, розглядаючи яку, Л. Ушкалов зазначав: «Оскільки «внутрішня людина» наділена в Сковороди божественними рисами, вона взагалі не може належати до творива. «Внутрішня людина» – це Син Божий, Христос» [25, с. 239].

У творчості Г. Сковороди Біблія відіграла величезну роль. Навіть більше, мислитель ототожнював її з Богом: «Христ'янській Бог есть Біблія» [21, с. 730]. Іншого разу він зазначив: «Она здѣлана к Богу и для Бога, тогда сія Богодышущая Книга и сама стала Богом. «И Бог бѣ слово». Так, как вексельная Бумажка, или Ассигнація стала Монетою, а Завѣт сокровищем» [21, с. 739].

Для Г. Сковороди людина – насамперед мікрокосм. Це дуже стара ідея. Як відомо, ще давньогрецькі філософи виробили науку про макрокосм – великий світ, спільний для всього існуючого, і мікрокосм – малий світ, або світ людини [10, с. 412].

Ця ідея наклала відбиток і на екзегетичну практику Г. Сковороди, де він виходить з інтерпретації образу людини як «другого світу», створеного Богом, у який Він уклав нестворену часточку Себе. Третій, символічний світ, а саме Біблія, є для мислителя не що інше, як фігури, символи, типи, образи небесних і земних речей, потрактвані в сенсі пам'яток, що ведуть до розуміння вічної природи, усі прояви якої загадково зосереджені в природі смертної людини. Я. Пелк зазначає: «Наполягання Сковороди на еманациї Бога в людині <...> виявилось у твердженнях на кшталт «істина, людина і Бог є те саме» [29, с. 280].

У людині Г. Сковорода вбачав дві натури – брехливу плоть та істинну душу: «Есть Тѣло Земляное. И есть Тѣло Духовное, Тайное, Сокровенное, Вѣчное» [21, с. 249]. З огляду на свою природу душа та плоть перебувають в опозиції – небесне й земне, вічне та тлінне, істинне й хибне тощо.

Життєвий шлях людини – це шлях боротьби, шлях її вдосконалення, наближення до образу Христа. Однак, на переконання мислителя, «не прешобразишься ты из земнаго в небеснаго потоль, поколь не увидишь Христа. Потоль, поколь не узнаешь, что есть Истинный Человѣк?» [21, с. 201].

Яку ж людину Г. Сковорода називає справжньою людиною? Власне, лише ту, яка усвідомила, що «істинною не бывала плоть никогда: плоть и лож – все одно, и любящий сего Ідола – сам таков же; а как лож и пустош, то и не человѣк» [21, с. 201]. Людині буває важко звільнитися від ваги земного матеріального буття, і філософ дорікає їй за це: «Видишь одно Скотское в тебѣ Тѣло. Не видишь Тѣла Духовнаго. Не имѣешь Жезла и Духа к Двой-

ному Раздѣленію» [21, с. 244]. Необхідно відшукати в зовнішній тілесній оболонці людину внутрішню, яка захована в зовнішній так, як ідея в матерії. Літературознавці пишуть, що ця «внутрішня людина» геть не схожа на зовнішню, а її оприявлення – не що інше, як «друге народження», «преображення» чи «воскресіння». Л. Ушкалов наголошує на тому, що саме «внутрішня людина» наділена в Г. Сковороди божественними рисами: «Зрештою, це є Христос, у якому всі люди цілі й тотожні, так само, як ціле й тотожне Христове тіло в цілій гостії (від лат. *hostia* – жертва) та в кожній окремії її часточці» [11, с. 774].

Отже, поєднавши вже аналізовані нами цитати Г. Сковороди («Христ'янській Бог есть Біблія» «Біблія есть Человѣком, и ты человѣк», «Син человѣч, или Христос, – все то одно») у логічний ланцюжок, можемо зробити висновок, що для нього Бог, Біблія, внутрішня людина, яка не створена, а є частинкою Бога, Син людський, тобто тілесна оболонка Христа й сам Христос, є тотожними поняттями замкненого кола, в основі якого перебуває абсолютна істина.

Однак Г. Квітка-Основ'яненко, перейнявши від агіографічних творів сентиментальний стиль оповіді, психологізм та емоційну виразність, наділивши деяких героїв рисами святості та схилиючись до думки про тісний зв'язок людини з Богом, усе-таки не наважується так само, як Г. Сковорода, ототожнювати ці два образи за принципом герменевтичного кола.

Я. Вільна стверджує: «Позитивний герой Г. Квітки – зазвичай глибоко віруюча людина, оскільки письменник вважав, що саме релігійні системи забезпечують інтенсивність людської духовності. У своєму релігійному світовідчутті він був налаштований саме на православ'я в християнстві, глибоку відданість якому виявляє в художній моделі, де віра, церква усвідомлюються як складові інститути держави. Усвідомлення наявності в світоглядних засадах письменника плюралізму дає змогу знайти у вчинках його героїв керування обов'язком та нехтування егоїстичними пориваннями, переважання глузду над імпульсивністю та водночас – прагнення жити серцем і вірити його досвіду» [5, с. 24–25].

Саме цим, на нашу думку, можна пояснити в творчості Г. Квітки-Основ'яненка таке важливе значення ідеалу, який він або утверджує (як, наприклад, у творах «Салдацький патрет», «Маруся», «Щира любов»), або спростовує

(у творах «Мертвецький великдень», «От тобі й скарб», «Конотопська відьма»).

Дотримання християнських заповідей і норм селянського співжиття, пошана до традицій та збереження чистоти репутації, повага до старших і вірність у родинному житті – це критерії, якими керуються в житті Тихін Брус, Григорій Таранець, Захарій Скиба – заможні господарі, у яких життя «іде по-Божому та по-старосвітськи» [14, с. 52]. Цими образами письменник репрезентує модель простонародного світу, складниками якої є панорама зразкового селянського побуту, властива «добрим людям», низка ідилічних картин, де розкриваються сімейна ієрархія, норми поведінки, моральні чесноти.

Водночас митець підкреслює, що людина ще далека від абсолюту, їй властиво часто сходити з праведного шляху. Гріховність персонажів розкривається оповідачем у творах «Мертвецький великдень», «От тобі й скарб», «Конотопська відьма» тощо.

Наприклад, Хома Масляк («От тобі й скарб») присвячує своє життя гонитві за матеріальними скарбами, розгублюючи скарби духовні: «Та що потребує, – аж скрикнув Хома, думаючи, що от-от на нього гроші й посиплються, – що потребує усе перед вами; хочете душу узяти, зараз вам її і заручу, тільки дайте довше погуляти» [14, с. 37]. Його поведінка йде врозріз із біблійною сутністю: «Не складайте скарбів собі на землі, де нищить їх міль та іржа, і де злодії підкопуються й викрадають. Складайте ж собі скарби на небі, де ні міль, ні іржа їх не нищить, і де злодії до них не підкопуються та не крадуть. Бо де скарб твій, – там буде й серце твоє» [13].

Далеким від ідеалу є життя Ничипора («Мертвецький великдень»), Забрюхи, Пістряка («Конотопська відьма»), Петра та «копитана» («Сердешна Оксана») та інших героїв. Вони по-різному порушили норми християнської етики й моралі: хто пиятикою, хто корисливістю й хабарництвом, хто розбещеністю. Проте всі вони вийшли за норми традиційної християнської моралі, що зумовило деструкцію ідеалу, деградацію особистості кожного з персонажів та спричинило втрату «небесних скарбів».

Якнайкраще протиставлення двох способів життя – заснованого на глибокій вірі в Бога та на відсутності такої віри – письменник репрезентує в повісті «Перекотиполе». Душа злодійкуватого Дениса вчинила тяжкий гріх неспроста: вона була зорієнтована на цей гріх усім попереднім існуванням, своєю пороженчею,

позбавлена того, що називають любов'ю до ближнього та іншими християнськими заповідями [14, с. 33]. На думку Дениса, не було жодного свідка скоєння вбивства, а тому не буде й кари за нього. Та коли не бачать люди, то бачить Бог, тому не минути злочинцю суду людського й Божого.

**Висновки і пропозиції.** Отже, Г. Квітка-Основ'яненко акцентує увагу на тому, що обов'язковою умовою людського щастя є моральні традиції, в основі яких лежать християнські цінності, сформовані переважно внаслідок морального тлумачення Біблії.

### Список використаної літератури:

1. Айзеншток И. К вопросу о литературных влияниях (Г.Ф. Квитка и Н.В. Гоголь). *Известия отделения русского языка и словесности Академии наук*. 1923. Т. 24. С. 23–42.
2. Беда Достопочтенный. Церковная история народа англвов / пер., вступ. статья, библиогр. и примеч. В. Эрлихмана. Санкт-Петербург : Алетея, 2001. 363 с.
3. Білецький О. Українська проза першої половини XIX століття (від Г. Квітки до прози «Основи»). *Білецький О. Зібрання творів : у 4 т.* Київ, 1960. Т. 2. С. 231–282.
4. Бовсунівська Т. Феномен українського романтизму : в 2 ч. Київ, 1997. Ч. 1 : Етногенез і теогенез. 155 с.
5. Вільна Я. Ідейно-естетичний феномен творчості Г. Квітки-Основ'яненка: герменевтичний аспект : автореф. дис. ... докт. філол. наук : 10.01.01 «Українська література». Київ, 2006. 31 с.
6. Волинський П. Історія української літератури: література першої половини XIX століття. Київ : Радянська школа, 1964. 576 с.
7. Галятовський Іоаникій. Ключь разумѣнія. Київ : Києво-Печерська Лавра, 1660. 252 с.
8. Галятовський Іоаникій. Месіа правдивый. Київ : Друкарня Києво-Печерської Лаври, 1669. 429 с.
9. Грицай М. Давня українська проза. Роль фольклору у формуванні образного мислення українських прозаїків XVI – початку XVIII ст. Київ : Вища школа, 1975. 151 с.
10. Гусев В. Вступ до метафізики. Київ : Либідь, 2004. 488 с.
11. Історія української літератури : у 12 т. / за заг. ред. В. Дончика. Київ : Наукова думка, 2014. Т. 2 : Давня література (друга половина XVI – XVIII ст.). 839 с.
12. Житецький П. «Енеида» Котляревського і древнѣйший список єя в связи с обзором мало-русской литературы XVIII вѣка. Київ : Изд. «Кіевской Старини» ; тип. Императорскаго университета св. Владиміра Н.Т. Корчак-Новицкаго, 1900. 174 с.

13. Квітка-Основ'яненко Г. Повісті та оповідання. Драматичні твори. Київ : Наукова думка, 1982. 544 с.
14. Квітка-Основ'яненко Г. Твори : в 7 т. Київ : Наукова думка, 1981. Т. 3. 482 с.
15. Кирилюк Є. Кризь магічний кристал. *Вітчизна*. 1975. № 3. С. 153–159.
16. Ковалець Л. Релігійність образів-персонажів повістєвої прози Г. Квітки-Основ'яненка як запорука їх духовної краси. *Біблія і культура* : збірник наукових статей / за ред. А. Нямцу. Чернівці : Рута, 2000. Вип. 2. С. 30–35.
17. Матушек О. Проповіді Лазаря Барановича в дискурсі українського Бароко. Харків : Майдан, 2013. 359 с.
18. Мишанич О. З минулих літ. Київ : Основи, 2004. 390 с.
19. Петров Н. Очерки истории украинской литературы XVIII столетия. Киев : Тип. И. и А. Давиденко, 1884. 457 с.
20. Стешенко І. Життя і твори Тараса Шевченка (до визволення з кріпацтва). Львів : Друкарня Наукового товариства імені Шевченка, 1918. 58 с.
21. Сковорода Г. Повна академічна збірка творів / за ред. Л. Ушкалова. Харків : Майдан, 2010. 1400 с.
22. Сулима М. Книжниця у семи розділах: літературно-критичні статті й дослідження. Київ : Фенікс, 2006. 424 с.
23. Туптало Дмитрій. Внутренній челоуѣк. *Сочиненія святаго Дмитрія, митрополита Ростовскаго* : в 3 ч. Киев, 1824. Ч. 1. С. 102–108.
24. Хропко П. Українська література перших десятиріч XIX століття в історично-культурному контексті : навчальний посібник для старшокласників, студентів та вчителів. Київ : Ковчег, 2001. 60 с.
25. Ушкалов Л. Дмитро Туптало та Григорій Сковорода: про одну паралель академіка Миколи Сумцова. *Антипролог: збірник наукових праць, присвячених 60-річчю члена-кореспондента НАН України Миколи Сулими*. Київ : ВД «Стилос», 2007. С. 231–249.
26. Ушкалов Л. Традиції українського бароко у творчості Григорія Квітки-Основ'яненка. *Збірник Харківського історико-філологічного товариства*. Харків : Харківський держ. пед. ун-т ім. Г.С. Сковороди, 2002. Т. 9. С. 53–76.
27. Чижевський Д. До проблем бароко. Чижевський Д. *Українське літературне бароко: вибрані праці з давньої літератури*. Київ : Обереги, 2003. С. 331–342.
28. Яценко М. Філософські й ідейно-естетичні основи системи художніх напрямів і течій. *Історія української літератури XIX століття* : у 2 кн. / за ред. М. Жулинського. Київ : Либідь, 2005. Кн. 1. С. 88–126.
29. Pelc J. *Obraz – Słowo – Znak. Studium o emblematkach w literaturze staropolskiej*. Wrocław ; Warszawa ; Kraków ; Gdansk, 1973. 280 s.

### Левченко Н. М. Традиції барочної біблейської герменевтики в творчестві Григорія Квітки-Основ'яненка

*В статті предпринята попытка изучения уровня влияния традиций украинской барочной литературы, в частности ключевого структуранта поэтики ее произведений – библейской герменевтики, на произведения новой украинской литературы. Анализ осуществлен на примере произведений Г. Квитки-Основьяненко.*

*Отмечено, что Г. Квитка-Основьяненко как писатель нового времени уже не применяет принципы четырёхсмысловой методики толкования Библии в качестве стилистической и формотворческой доминанты художественного воспроизведения христианской модели мира. Однако изображаемую реальность Г. Квитка-Основьяненко так же, как и писатели эпохи барокко, такие как Иоанникий Галятковский или Григорий Сковорода, разделял в пределах канонов библейской герменевтики на амбивалентные «небесную» и «земную» сферы. Предпочтение писатель отдавал «небесной» сфере, которой человек может достичь после биологической смерти, которая осознавалась им не как конец, а как начало нового существования.*

**Ключевые слова:** *библейская герменевтика, четырёхсмысловая методика толкования Библии, христианская модель мира, дуалистическое мироощущение, тропологический смысл толкования Библии.*

**Levchenko N. Traditions of baroque biblical hermeneutics in the works by Gregory Kvitka-Osnovyanenko**

*The article is devoted to study the level of influence of the traditions of Ukrainian Baroque literature, in particular the key structural of the poetics of it's works – biblical hermeneutics, on the works of the new Ukrainian literature. The analysis was carried out on the example works by G. Kvitka-Osnovyanenko.*

*It is emphasized that G. Kvitka-Osnovyanenko as a new-time writer no longer applies the principles of four-dimensional methods of interpreting the Bible as a stylistic and formative dominant in the process of artistic creation of the Christian model of the world. However, the Bible is present in the author's artistic texts at the level of allusions, reminiscences, paraphrases. G. Kvitka-Osnovyanenko by depiction of reality, as well as baroque artists such as, for example, Ioannikiy Galyatovskiy or Grigoriy Skovoroda, within the limits of the canons of biblical hermeneutics, shared the ambient "heavenly" and "earthly" spheres. The writer preferred the "heavenly" that a person can achieve after biological death, which he was not aware of as end, but as the beginning of a new existence.*

**Key words:** *biblical hermeneutics, four-dimensional Bible interpretation method, Christian model of the world, dualistic attitude, tropical meaning of the Bible's interpretation.*

**Н. І. Маланій**

кандидат філологічних наук, докторант,  
докторант кафедри германських мов і зарубіжної літератури  
Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

## ДИЗАБІЛИТІ В ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНЬОМУ КОНТЕКСТІ АНГЛІЇ XVII – XVIII СТОЛІТЬ

*У статті досліджуються домінуючі концепти дизабілітаті в історичній перспективі. Основою роботи є вивчення напрацювань епохи Просвітництва стосовно осіб з Іншим тілом. Автор аналізує праці провідних письменників англійської національної літератури. Особливий наголос зроблено на художньо-літературному вимірах ненормативної тілесності. Застосовано елементи біографічної критики. Констатовано важливість вивчення дизабілітаті для українських гуманітарних студій.*

**Ключові слова:** дизабілітаті, Інше тіло, ненормативна тілесність, Просвітництво, біографічна критика, біблійні мотиви.

**Постановка проблеми.** Друга половина XX – початок XXI століть ознаменували собою прорив у боротьбі стигматизованої меншості за свої права. У трансатлантичному західному дискурсі порушуються питання природи етносу, статі, раси, ґендеру, сексуальності чи тілесності. Започаткований міждисциплінарний та внутрішньо-суспільний діалог із названих проблем призвів до виникнення відповідних світоглядних рухів у гуманітарному знанні. Не залишилось осторонь і питання людей з Іншим, хворим тілом. Це вилилось у масштабні дослідження дизабілітаті. Усвідомлення їх важливості штовхає вчених до більш скрупульозного вивчення діахронічних зрізів, зокрема і Просвітництва як знакової доби в сприйнятті цього складного феномену.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** У вітчизняній гуманітаристиці до вивчення дизабілітаті долучалися такі автори: О. Бандровська [1], Т. Гундорова [3], Т. Свербілова [8], В. Суковата [11] та О. Узлова [12]. Вчені у своїх напрацюваннях здебільшого концентрувались на художніх, літературних, міжмистецьких та філософських проявах ненормативної тілесності. Першопрохідцем була В. Суковата, яка, обґрунтувавши семантичну неповноту терміну «інвалідність», увела його англомовний відповідник в український науковий дискурс.

**Мета статті.** Зазначивши окремі виміри питання, вчені не розглядали особливостей становлення ненормативної тілесності далі початку минулого сторіччя. Натомість ми, про-

довжуючи серію наших розвідок з історії дизабілітаті, встановлюємо основною метою цієї статті дослідження ідейних конструктів англійського літературного простору у його зв'язку з концептом Іншого тіла.

**Виклад основного матеріалу.** Із поширенням релігійного вільнодумства у вигляді реформаторських рухів, інспірованих Джоном Вікліфом, Яном Гусом, Жаком Кальвіном та Мартіном Лютером, занепадає вплив католицької церкви. Останні потуги повернути його вилились у Тридцятилітню війну 1618–1648 років, яка завершилась перемогою коаліції протестантських держав. Ця вікопомна подія не тільки перекоїла політичну карту Європи, а й сприяла першій науково-технічній революції. Із падінням геоцентричної моделі світу Клавдія Птолемея остаточний перехід до запропонованої Миколаєм Коперником та згодом підтвердженої Галілеєм Галілеєм геліоцентричної моделі був однією з передумов появи Просвітництва. Здобутки цього широкого ідейного руху є безцінним скарбом людства. Важливим елементом сучасних історичних літературознавчих студій дизабілітаті є біографічна критика (biographical criticism), метою якої є дослідження взаємного зв'язку між ненормативною тілесністю автора і його творчістю [17, с. 205–208]. Англійська література Нового Часу в цьому плані запропонувала низку видатних особистостей: Джона Мільтона, Александра Поупа і Семюела Джонсона.

Друга половина XVII століття в житті Англії ознаменована громадянською війною, а в літе-

ратурному процесі – постаттю Джона Мільтона. Наслідком політичних перепитій стало падіння абсолютизму, страта короля Карла I, проголошення республіки та утвердження диктатури лорда-протектора Олівера Кромвеля. Письменник підтримує ці радикальні зміни, беручи активну участь у формуванні нового політичного устрою. Однак через втрату зору у 1652 році він змушений був відійти від справ. Сімейні негаразди, бідність та власна дизабіліті посилюються поразкою революції, початком переслідувань її прихильників і реставрацією монархії. Лихоліття не зламали митця, а, навпаки, надали натхнення творити. Про переживання і поневіряння з приводу своєї ненормативної тілесності Мільтон розповідає у своїх сонетах. Перший – «Про свою сліпоту», написаний між 1653–1655 роками за моделлю двох чотиривіршів і двох тривіршів. Автор ставить питання користі особи з Іншим тілом, яка наділена непересічним талантом для Предвічного Отця. Будучи набожним християнином і пуританином, він через чесноту терпіння вирішує іти шляхом смирення: «Ті служать господу, що вкїрно йдуть, – // Бо їм незнана ремствувань ганеба» [7, с. 137].

Другий сонет, побудований за тією ж структурою, написаний 1655 року і адресований товаришеві та учню Сайрієку Скіннеру. Після чотирьох років поет не бачить краси небосхилу, зірок, золотого сонця чи планет. Однак фізична неміч компенсується твердістю духу та вогнем надії. Ніяке нещастя не зведе його із наміченого шляху. Незрячий митець черпає сили із свідомості, сповненої любові до свободи. Із цими помислами воля, гартована вірою, виступає його метафізичним поводитирем [6, с. 448]. Хвороба розділила життя Мільтона на до і після. Однак смиренне опертя на Боже провидіння та власні душевні сили привели письменника на вершину творчої майстерності.

Підтвердженням цьому є останні п'ятнадцять років його життя, під час яких були надиктовані ним «Утрачений рай», «Повернений рай» та «Самсон-борець», що стали шедеврами світової літератури. Присутність у цих творах персонажів із відмінною тілесністю пояснюється фізичним станом самого автора, який із їх допомогою прагне представити свої ціннісні переконання. Провідним образом дизабіліті для Мільтона вочевидь є сліпота. Подібно Гомеру, який, за стародавніми переконаннями, ховався за постаттю незрячого аеда Демодока в «Одіс-

сеї», письменник у третій книзі «Втраченого раю» втілюється сліпим поетом. Для того, хто не здатен бачити, антиномічна пара світла і темряви постає провідним архетипним протистоянням, наділеним глибокою метафоричністю. Позбавлені форми морок та напівморок персонажі фіксовані у древні Ніч і Хаос, з яких доводиться підніматися співцю, уособлюють як і стан хворого митця, так і первинне буття всесвіту до створення Богом світу. Противагою виступає Отець Небесний, якого віднаходить герой через порівняння Його воскресючої сили із лампадкою. Її всепроникаючі промені торкаються духовного ества персонажа, однак очі, які «погасила темная вода» [6, с. 84], ніколи вже не зможуть їх пізнати. Пуританин Мільтон у своїй епічній поемі повністю спирається на біблійний текст, у якому ми знаходимо чимало прикладів осіб із дизабіліті. У паломництві його співець думками лине до джерел Сіону, а саме до купелі Силоам. За переданням (Євангелія від Св. Йоана 9: 1-41) [10, с. 126], там прозрів сліпонароджений, зцілений Ісусом Христом. Митець вважав цю історію переплетеною із власною долею, адже свою сліпоту розглядав Вищим промыслом, щоб у такий спосіб через нього були проявлені діла Божі. Письменник підводить нас не тільки до християнської традиції, а й до позбавлених зору античних міфічних постатей, до яких себе прирівнює – фракійського поета Тамаріса, провидців Тіресія і Фінея та Меоніда або Гомера. Подібно до стародавніх пророків герой твору ніколи вже не оцінить краси природи, принад світського життя чи мудрості книг: «Весна и лето, осень и зима, // Но никогда не возвратится день // Ко мне. Я не увижу никогда // Блаженных смен восходов и закатов. // Ни вешних цветников, ни летних роз, // Ни тучных стад, ни дивных лиц людских. // Подобно туче, беспросветный мрак // Меня окутал; от мирской стези // Кипучей отстранил навек меня, // И Книга, по которой изучать // Я мог Природы дивные дела, // Померкла, выскоблена и пустых // Страниц полна; закрыты, для слепца, // Одни из врат Премудрости навек» [6, с. 85]. Проте вада тілесна компенсована у площині тексту здобутком духовним, який не підвладний багатством смертним: «Тем ярче воссияй, Небесный Свет, // Во мне и, силы духа озарив, // Ему – восставь глаза; рассея туман, // Дабы увидел и поведал я, // То, что узреть не может смертный взор» [6, с. 85]. Реалізована у творі ідея Небесного Світла також запозичена з Біблії.

Спершу вона появляється у П'ятикнижжі Мойсея (Буття 1: 3-5) [9, с. 3] як ознака Бога-демиурга до творення Землі під час розділення світла від темряви і дня від ночі. Довершеного стану ж концепція набуває в Новому Заповіті в Синові-Отцеві, якому призначено стати Світлом для світу (Євангелія від Св. Йоана 1: 4-5 та 9: 5) [10, с. 113; с. 126].

Подібно до «Втраченого рая» трагедія «Самсон-борець» написана білим віршем, однак має ряд особливостей. На відміну від своїх колег, за зразок Мільтон бере не шекспірівську модель, яка спиралася на досвід стилю давньоримського поета Сенеки, а звертається до первинної давньогрецької. Менш складна в побудові дії, вона є достатньо новаторською для свого часу. У ній ми також зустрічаємо автобіографічні елементи. Образ Даліли пов'язаний із переживаннями автора стосовно першої дружини-роялістки. Проте найбільш безпосередня аналогія проявляється між скрутним становищем самого письменника і Самсона. Обидва сліпі і залишені в живих з милості торжествуючих ворогів [6, с. 24]. Прообразом головного героя твору є біблійний богатир Самсон, життя, подвиги та смерть якого описані у Старому Заповіті (Книга Суддів 13 –16) [9, с. 257–261]. Через підступну зраду власної жінки він позбавлений своєї сили, схоплений філістимлянами і осліплений. Події поеми розгортаються у в'язниці в Газі, однак центральним смисловим ядром виступають внутрішні страждання персонажа, які посилені втратою зору: «Та над усі найтяжча ти мені, // Утрато світлості очей! Сліпий // Між ворогами – о, се сто раз тяжче, // Як пута, як тюрма, як кий жебрацький, // Як старість без підмоги! Світло, світло, // Те перше діло боже згасло в мене, // Всі радощі його мені пропали!» [13, с. 488].

Сліпота стає однією із провідних тем трагедії. Вона бачиться знедоленим Самсоном найгіршою з бід, з якою не йдуть у порівняння ні ланцюги, ні бідність, ні старість. Через втрату світла як першого Господнього творіння він позбувається всіх земних утіх, які б могли пом'якшити відчуття печалі. Його відчай настільки глибокий, адже протагоніст мусить існувати напівтруп'ячим життям, ходячим гробом, позбавленим переваг смерті – нечутливості і забуття мук. Проте подібно герою твору Мільтон, переживши випробування неволею та будучи противником абсолютизму, зіставляє поняття фізичної сліпоти з рабством духовним, адже зовнішнє світло

не виникне там, де внутрішнє світло померкло. Тільки закутий у кайдани може досягнути його цінність через пізнання від супротивного, бо ж скутий безпросвітною п'янкою і тілесною ніччю [13, с. 488–491]. Втративши очі, головний персонаж прозирає духом. Він усвідомлює, що став жертвою блудниці, перед звабами якої не зумів встояти. Самсон, приймаючи свій важкий хрест, ще не розуміє, як засліплений, покритий ганьбою, знесилений та обезчещений чоловік може бути корисний для свого народу у справі, дорученій Небом [13, с. 504]. Запрошений каліка на свято філістимського божества задля потіхи чує богохульні вигуки язичників. Їхні тіла здорові та сповнені безтурботних веселощів, проте дух виснажений власною нечистотою й внутрішньою сліпотою. Моральною протиположністю їхнім безчинствам виступає протагоніст твору: «Та він, позбавлений очей, // Погорджений, якого люд чужий // Уже мав за нізащо, // Та повний духового світла, // Огнистою відвагою роздмухав // У темнім попелі святії іскри // В нагальне полум'я» [13, с. 549]. Мов спалений фенікс, він повстає до виконання пророцтва. Час сповнення своєї долі прийшов, адже Божий гнів виявляється через Самсона, до якого повернулись сили. Трагічний герой руйнує храм ворогів і разом із ними гине під його склепінням.

Відомою постаттю англійської літератури першої половини XVIII століття є Александр Поуп. Видатний поет англійського класицизму цінний для нашого дослідження не стільки своїм творчим доробком, скільки тим, що був носієм дизабіліті. Його тілесні вади детально описав славнозвісний літератор Семюел Джонсон у «Життєписі англійських поетів». Ще з дитинства фізична конституція митця була напрочуд слабкою та деформованою. Він був настільки низький на зріст, що для того, щоб досягти рівня стола, необхідно було підставляти крісло. Незважаючи на свої деформації, його обличчя не показувало невдоволення, а очі були жвавими та яскравими. Через природне каліцтво чи випадкове спотворення життєві функції письменника були настільки порушені, що його життя перетворилось на тривалу хворобу. Постійний головний біль доводилось тамувати завдяки частому вдиханню парів кави. До середини віку він був настільки слабким, що потребував підтримки сторонніх осіб. Особливий стан змушував носити спеціальний одяг для закріплення постави, а саме елемент жіночого гардеробу – ліф із жорсткого полотна, що давало



змогу тримати себе у вертикальному положенні. Одна сторона тіла була коротшою за іншу. Стрункість ніг Александр ховав за трьома парами панчіх, які одягались і знімались покоївкою, оскільки він не міг зробити це самостійно, як і не лягав спати чи вставав без сторонньої допомоги. Через тілесну слабкість йому важко бути zostаватись чистим. У нього випало майже все волосся. На переконання Семюела Джонсона, потурання і поступливість, яких вимагала хвороба, навчили Поупа всім неприємним і нетовариським якостям камердинера. Він очікував, що все повинно поступитися його легкості або гумору [18, с. 504]. Поневіряння та важка дизабіліті не мали значного впливу на його продуктивність, однак зробили свій помітний внесок у зміст і характер його творчості. Він доволі різко атакував знаних особистостей того часу, а розум і велике почуття сатири поета викликали негативну реакцію жертв на його дефекти. Власні ж літературні праці були позбавлені жалю до себе і сповнені блискучого гумору, фізичні та емоційні негаразди не затьмарили літературного світоча. Геніальність та величезна працелюбність доповнювались нестримною волею, відсутністю почуття жалю до себе, а також філософським сприйняттям своїх вад і дизабіліті як частин Божої волі [21, с. 361].

У контексті біографічної критики згадується також особа Семюела Джонсона. Непересічний письменник і укладач англійського словника зробив значний внесок у становлення англійської писемності. Проте поряд із його звершеннями принагідно згадують і про важкий тілесний стан. Джеймс Босвелл у «Життєписі Семюела Джонсона» стверджував, що від батька син успадкував, із деякими іншими рисами, «мерзенну меланхолію», яка, на переконання самого митця, через будь-яке сильне порушення свідомості «зводило з розуму все його життя». В юності Джонсон сильно постраждав від золотухи, або званої в Англії «королівської напасті», яка спотворила обличчя, природно добре сформоване, і настільки пошкодила зорові нерви, що він зовсім не бачив ні одним зі своїх очей, хоча його зовнішній вигляд мало відрізнявся від інших. Незважаючи на поступ науки і медичних знань епохи Просвітництва, існувало чимало середньовічних забобон стосовно лікування цієї хвороби. За віруваннями, її можна було позбутися через «королівський дотик», оскільки монархічна влада була наділена сакральним ореолом. На прохання лікаря і зі згоди матері

Семюел був підданий цій процедурі королевою Анною. Вочевидь, вона не дала результатів, а відтак була проведена операція, що залишила чимало шрамів на його обличчі і тілі. Згодом його зір частково відновився. Друзі вважали письменника короткозорим. Вони не помічали будь-якого дефекту в очах, адже його сила уваги і проникливість у розрізненні всіляких природних чи мистецьких об'єктів були надзвичайно витонченими [15, с. 3–6]. У подальшому митець страждав депресією через острах збожеволіти, переніс інсульт, мав подагру і саркоцеле. Проте жодна із хвороб не стала на перепоні, а лише підштовхнула до наполегливої праці.

Британський простір дизабіліті XVII–XVIII століть представлений на сюжетно-образному та тематико-проблематичному рівнях у працях інших видатних мислителів доби. Мері Вортлі-Монтегю, яка залишилася із шрамами на обличчі від перенесеної вітряної віспи, у вірші «Saturday: The Small Pox. Flavia» розмірковує над незавидною долею і важкими почуттями жінок, які втратили свою вроду [20, с. 446–448]. Шотландський філософ Девід Юм наголошує на тілесно-інтелектуальній перевазі білої раси в порівнянні з негроїдною в есе «Про національні характери» [14, с. 615] і трактує фізіологічні недоліки як перепони у сприйнятті нами прекрасного і потворного в праці «Про норму смаку» [14, с. 622–642]. Згодом ці шовіністичні ідеї Юма про неповноцінність народів Африки, Північної Америки та Сходу поглибить німецький мислитель Еммануїл Кант у «Спостереженнях над почуттям прекрасного і піднесеного» [5, с. 128–142]. Новелістка Сара Скотт торкається проблеми ненормативної тілесності в розрізі пасторальної благодійності, вираженої героїнями її феміністичної утопії «A Description of Millenium Hall and the Country Adjacent» [23]. Замикає дискурс дизабіліті XVIII сторіччя балада Вільяма Вордсворта «Хлопчик-ідіот», яка викликала чимало дискусій, адже поет зробив головним персонажем не тільки простолюдина, а психічно хвору дитину. Це було викликом, провокацією і шоком для інтелегентної публіки того часу. На критику він відповідав, що бажає здоровій більшості відкрити своє Я до людей із відмінними тілами чи складом розуму [2, с. 232–237]. Схожі персонажі з'являються і в інших віршах збірки «Ліричні балади» («Терн» та «Божевільна матір») [4, с. 317]. Розвиток колоній Британії в Північній Америці знаменує становлення перших паростків американського

виміру дизабіліті, а саме в поезіях Анни Бред-стріт [16], свідченнях про тілесні катування під час відьомських процесів у Салемі проповідника Коттона Мезера [19] й філософських есе лікаря Бенджаміна Раша [22], в яких захищається право на повагу до осіб із ментальними порушеннями. Їхні напрацювання довершують здебільшого художньо-літературне бачення дизабіліті XVII–XVIII століть.

**Висновки.** Здійснивши аналіз окремих аспектів життєвого шляху та творчого доробку видатних британських митців XVII–XVIII – Джона Мільтона, Александра Поупа та Семюела Джонсона, – ми можемо стверджувати цінність застосування біографічного методу під час розгляду дизабіліті не тільки як змістового компоненту художньої літератури, а й частини буття конкретного автора з ненормативною тілесністю, яка не стає на перешкоді роботі, а, навпаки, виступає каталізатором для натхнення. Незважаючи на поширення прогресивних ідей Просвітництва, фізичні вади сприймаються письменниками як Божественне провидіння та мітка вибраності. Ненормативна тілесність мислиться через звернення до спадщини античності чи переосмислення Біблійних текстів і героїв із дизабіліті. Вважаємо корисним продовження подальших розвідок із питань Іншого тіла для українського гуманітарного і літературознавчого дискурсів.

#### Список використаної літератури:

1. Бандровська О. Модернізм між минулим і майбутнім: антропологічний дискурс англійського роману. Львів: Нац. ун-т ім. І. Франка, 2014. 442 с.
2. Вордсворт У. Слабоумний мальчик. Перевод с англійського А. Карельського. *Иностранная литература*. № 8-9. 1992. С. 232–237.
3. Гундорова Т. Симптоматика «хворого тіла». *Критика*. Число 7–8 (№ 153-154). Київ, 2010. С. 24–26.
4. Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник. У 2 т. Т. 1: А – К / За ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005. 824 с.
5. Кант І. Сочинения в 8-ми т. Т. 2. Москва: Чоро, 1994. 429 с.
6. Мільтон Д. Потеряний рай. Стихотворения. Самсон-борец. Москва: Худож. лит., 1976. 573 с.
7. Мільтон Д. «Про свою сліпоту». *Всесвіт*. № 2. 1983 С. 137.
8. Свербілова Т. Мотив подорожі в сучасному синема-тексті в світлі соціальної моделі дизабіліті (ненормативної тілесності). *Сучасні літературознавчі студії*. 2015. Вип. 12. С. 488–505.
9. Святе письмо Старого та Нового Завіту: Старий Завіт: повний пер., здійснений за оригінальними єврейськими, араміїськими та грецькими текстами / пер. І. Хоменко; мовна ред. І. Костецький [та інші]. Рим: Видавництво ОО. Василян, 1963. 1070 с.
10. Святе письмо Старого та Нового Завіту: Новий Завіт: повний пер., здійснений за оригінальними єврейськими, араміїськими та грецькими текстами / пер. І. Хоменко; мовна ред. І. Костецький [та інші]. Рим: Видавництво ОО. Василян, 1963. 352 с.
11. Суковата В. Теорія «дизабіліті» та конструкції інвалідності в масовій культурі. *Соціологія: теорія, методи, маркетинг*. 2012. № 1. С. 84–98.
12. Узлова О. Хвороба як «нарративний протез» (на матеріалі романів Девіда Лоджа «Терапія» і «Глухота як вирок»). *Тіло як вистава: мистецькі проєкції: збірник наукових статей* / гол. ред. М. Варикаша. Бердянськ: ФОП Ткачук О.В., 2015. С. 18–24.
13. Франко І. Зібрання творів: У 50-ти т. / І.Я. Франко. Київ: Наукова думка. Т. 12: Поетичні переклади та переспіви. 1978. 728 с.
14. Юм Д. Сочинения в 2 т. Т. 2 / Пер. с англ. С.И. Церетели и др.; примеч. И.С. Нарского. 2-е изд., дополн. и испр. Москва: Мысль, 1996. 799 с.
15. Boswell J. The life of Samuel Johnson. New York: Garden City Publishing Co., 1945. 631 p. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.125187> (дата звернення 02.03.2019).
16. Bradstreet A. The poems of Mrs. Anne Bradstreet (1612-1672) together with her prose remains / introduction by Charles Eliot Norton. New York: The Duodecimos, 1897. 351 p. URL: <https://archive.org/details/mrsannepoems-00bradrich> (дата звернення 02.03.2019).
17. Handbook of disability studies / by Gary L. Albrecht, Katherine D. Seelman, and Michael Bury. London: Sage Publications Inc., 2001. 864 p.
18. Johnson S. The Lives of the English Poets in 2 volumes. Volume 2. Leipzig: B. Tauchnitz, 1858. 414 p. URL: [https://archive.org/details/bub\\_gb\\_uVJl70WkE2MC](https://archive.org/details/bub_gb_uVJl70WkE2MC) (дата звернення 02.03.2019).
19. Mather C. The Wonders of the Invisible World. London: J.R. Smith, 1862. 330 p. URL: <https://archive.org/details/wondersinvisible04mathgoog> (дата звернення 02.03.2019).
20. Montagu M.W. The letters and works. Volume 2. London: SwanSonnenschein&co., 1893. 523 p. URL: <https://archive.org/details/lettersworksofla02montiala> (дата звернення 02.03.2019).
21. Papper E.M. The influence of chronic illness upon the writings of Alexander Pope. *Journal of the Royal Society of Medicine*. 1989. Volume 82.

- P. 359–361. URL : <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1292171/?page=3> (дата звернення 12.03.2019).
22. Rush B. Medical inquiries and observations. Philadelphia: Printed by T. Dobson, 1793. 323 p. URL : <https://archive.org/details/meinquiries02rush> (дата звернення 02.03.2019).
23. Scott S. A Description of Millenium Hall. London: J. Newbery, 1762. 264 p. URL : <https://archive.org/details/descriptionofmil00scot> (дата звернення 02.03.2019).

**Маланий Н. И. Дизабилити в літературно-художественном контексте Англії XVII – XVIII століть**

*В статті досліджуються домінуючі концепції дизабилити в історическій перспективі. Основой роботи являється изучение наработок эпохи Просвещения в отношении лиц с Другим телом. Автор анализирует труды ведущих писателей английской национальной литературы. Особый акцент сделан на художественно-литературном измерении ненормативной телесности. Применены элементы биографической критики. Констатирована важность изучения дизабилити для украинских гуманитарных исследований.*

**Ключевые слова:** дизабилити, Другое тело, ненормативная телесность, Просвещение, биографическая критика, библейские мотивы.

**Malanii N. Disability in the literary-artistic context of England of XVII – XVIII centuries**

*The article examines the dominant conceptions of disability in the historical perspective. The basis of the work is to study the developments of the Enlightenment in relation to persons with Other body. The author analyzes the works of leading writers of English national literature. Special emphasis is placed on the artistic and literary dimensions of non-normative corporeality. Applied elements of biographical criticism. The significance of the study of disability for Ukrainian humanities was made.*

**Key words:** disability, Other body, non-normative corporality, Enlightenment, biographical criticism, biblical motives.

**O. V. Tupakhina**

Candidate of Philology, Associate Professor,  
Associate Professor of the Department of German Philology and Translation  
Zaporizhzhya National University

## DARWINIAN TRAUMA IN MODERN NATURAL HISTORY NOVEL: GRAHAM SWIFT'S "EVER AFTER"

*The article investigates the specificity of postmodern comprehension of ideas and consequences of the so-called Darwinian revolution by a contemporary Neo-Victorian novel. With Lyotard's concept of incredulity towards metanarrative taken as a philosophical background, gradual transformations of Darwinian epistemology and receptive modes have been traced in Graham Swift's novel "Ever After". Special attention has been paid to the novel's key binary oppositions' disintegration both on structural and conceptual levels.*

**Key words:** Darwinism, neo-Victorian novel, "natural history novel", metanarrative, postmodern sensibility, epistemic uncertainty.

**Problem statement.** As one of the most influential discourses shaped and developed during XIX century (with the very word "scientist" coined by Whewell no sooner than 1832 [7, p. 214]), the Victorian concept of science has been constantly referred to by modern historical fiction. Within the last 20 years, radical cultural shift of mid-XIX century caused by revolutionary evolution of natural sciences has been reconstructed and critically re-interpreted in A. Byatt's "Possession", P. Lively's "City of the Mind", J. Diski's "Monkey's Uncle", L. Jenzen's "Ark Baby", T. Holland's "The Bone Hunter" etc. With such a vast variety of scientifically oriented neo-Victorian novels in view, a new term, the "natural history novel", has been introduced by Sally Shuttleworth for a number of texts dealing exclusively with the consequences of post-Darwinian spiritual crisis [8, p. 253].

While Darwin's impact on Victorian novel in terms of epistemology, ideology and metaphoric constructs has been thoroughly investigated in a number of fundamental critical works (L. Stephenson's "Darwin among Poets", D. Bush's "Science and English Poetry", L. Hencin's "Darwinism in English Novel of 1870–1910"), the reasons for Darwinian renaissance in contemporary fiction have yet to be explained. This article would particularly dwell upon Lyotard's concept of incredulity towards metanarrative [5] aiming to distinguish the specificity of post-modern interpretations of Darwinism in Graham Swift's Neo-Victorian novel "Ever After" (1992).

Recent research and publications analysis. What Shuttleworth calls "the explosive growth

of the Darwin industry in recent years" [8, p. 254] is a multi-dimensional and complicated process aimed but partially at developing a "more finely grained understanding of the relationship between Darwin's ideas and those of his contemporaries" [9, p. 219], or at discussing "the history of evolutionary thought" in order to conceptualize "our current understanding of evolutionary biology" [6, p. 628–629]. Starting from 1970s, plenty of biographers, historians and academics struggled, as Browne points out, to represent Darwin "fully embedded in his social and cultural context... dealing less with the details of science and more with the cultural features that create a science" [1, p. 371–372]. Within the context of fictional Darwiniana, Irwin Stone's «The Origin: A Biographical Novel of Charles Darwin» provides a good sample of such an approach, alongside with R. Mc Donald's «Mr. Darwin's Shooter» (1999), N. Dreyson's «Confessing a Murder» or J. Darnton's «The Darwin Conspiracy» (2005).

Further to the above-stated tendency, A. Byatt's "Angels and Insects" and Graham Swift's "Ever After", both dated 1992, broaden historical and cultural perspective of Darwinism by focusing on prompt and long-range effects of the so-called crisis of 1859 when Darwin's "On the Origin of Species" was published.

Shuttleworth stresses similarities in some of the plot elements of these two works: both novels feature a male protagonist who is a naturalist and follower of Darwin and who finds himself fundamentally at odds with his clergyman father-in-law [8, p. 255]. Another evident parallel between

the two novels is the fact that both protagonists fall victim to their scientific devotion ending up with ruined families and self-imposed exile.

Basic ideas presentation. Still, what serves as a keystone to Byatt's plot, might seem a bridging plot device in Swift's *Ever After*: the narrator of the novel, a retired scholar Bill Unwin, investigates his Victorian ancestor's secession from the Church in search of the way out of his own existential crisis caused by the death of his wife. As the epigraph from Virgil's "Aeneid" ("...et mentem mortalia tangunt", I) alludes, Unwin would invoke the ghost of his ancestor, Matthew Pearce, both to find explanation for his own existence ("Why the things matter?" is the question he repeatedly asks himself) and to solve a painful Ignorance/Knowledge dichotomy knowledge he would constantly refer to when pondering upon his own life.

Though the beginning of Matthew Pearce's fall (what he himself would call "the moment of my unbelief" and at the same time "the beginning of my make-belief" [10, p. 112]) dates back to pre-Darwinian times of 1844, when he encounters a half-buried ichthyosaurus while on post-graduation holiday in Lyme Regis, it is the untimely death of his ironically named son Felix that sets this irreversible process forth and confirms the devastated father in his vision of the overwhelming randomness of things. As a result, Pearce starts gradually questioning biblical and natural theology in terms of creationism, teleology and human significance in the world in front of his father-in-law, the vicar of local church. Darwin's work catalyzes the final break, when Pearce assaults the believer with natural selection's capacity for producing design without a designer. Having confronted both his father-in-law and his wife who rejects his atheism, Pearce splits from his family and sets on to the New World, leaving his confessionary notebooks to posterity.

The reasons for re-writing the story of Science vs Religion conflict that has been told many times before, not least in the Victorian age itself (the implications of a "development without teleology", as G. Levine points out, started to impinge on the consciousness of G. Elliot and T. Hardy [4]), can be rooted, as J. Glendening suggests, in "the power of modernity, especially as driven by science and technology, to provoke crises of faith in individual's self-worth that religion, still on some level a felt human need, is understood to no longer address" [2, p. 74]. Christian Gutleben views the representation of Darwinian crisis as a starting

point and a justification for contemporary fiction to register instances of further crises, especially the loss of faith in men [3, p. 207]. Last but not the least, Shuttleworth brings forth a revolutionary idea that current upsurge of interest in the spiritual consequences of Darwinian revolution might turn out to be "a displacement of current fears concerning the indivisibility of man and machine onto the no longer threatening relationship between human and animal life" [8, p. 259]. Having pointed out Swift's preoccupation with the end of history through a nuclear explosion, she suggests that in times when all human measure of temporality is at threat, "the Darwinian order... takes on a reassuring, almost sentimental appeal" [8, p. 259].

Though the narrator, Bill Unwin, does confess that "it's hard to see the bombshell which tore apart Matthew's life and horrified Victorian society" [10, p. 288] in the sober stodge of Darwin's writing, the functions of explicit parallels between nuclear weapons and Darwinian revolution in the novel cannot be limited to a nostalgic fleur. Certainly, Swift is not the first writer to link nuclear weapons creation and scientific revolutions of the past. John Fowles' famous comparison of our "living with the bomb" to the Victorians living with the theory of evolution immediately comes into mind, alongside Bertolt Brecht's "Life of Galileo" with its powerful message of scientist's social awareness and responsibility.

In Swift's novel, however, the narrator focuses rather on spiritual consequences of Darwinian revolution: "So did he want fame? Was it important, after all, that it was his name on the bombshell? He always maintained that he worked only for elucidation of truth. Did he reflect on the desirability of the elucidation of truth? Did he consider what the effect might be on lesser mortals (was he some greater mortal?) like Matthew Pearce?.. Reading Darwin, you sometimes get the feeling that the man was – dim. It was not his business to settle questions of final causes; it was his business only to elucidate the truth" [10, p. 289].

By raising a question of Darwin's responsibility for a post-1859 existential crisis, Swift disputes the Victorian concept of true scientist crystallized in Darwin's "Autobiography" and still quite influential in popular culture [8, p. 254]. First published in 1877, "Autobiography" has been henceforth generally regarded as a canon of a scientist's "hagiography" as well as demonstrating Victorian approach to the matter of scientific objectivity, which refers to a general post-modern problem of interpretational relativity.

Among the Victorian scientists, Darwin wasn't the first to ponder upon the true scientist's personality and its impact upon the results of research. In their letters and works, such prominent scholars as W. Clifford, T. Huxley and J. Tyndall unanimously pointed out modesty, candor and academicism as antidotes against possible distortion of the Truth. "The first condition of success is patient industry, and honest receptivity, and a willingness to abandon all preconceived notions, however cherished, if they be found to contradict the truth. – Tyndall writes. – And if a man be not capable of this self-renunciation – this loyal surrender of himself to Nature and to fact, he lacks, in my opinion, the first mark of a true philosopher» [4, p. 76]. Yet, it was Darwin's outline of his own life that canonized an image of scientist as a self-sacrificing, self-denying and dedicated person whose behavior is defined not by "false" social conventions but by far more important principles of agnosticism and empiricism. The very sense of life for such a person lies in self-abnegating devotion to Science, the latter being perceived as a sort of "religion of doubt" based upon a cult of objective truth and verified knowledge [4, p. 82].

Such an overwhelming appeal to the Absolute Truth (as opposed to the Absolute Love – "Amor Vincit Omnia" was meant to be the motto of Pearce family) results in a sort of emotional austerity marked down by Darwin with truly scientific pedantry. "There is a passage in the latter, – Bill Unwin writes while musing on Darwin's "Autobiography", – where the author laments the gradual loss of all taste for poetry, likewise, virtually, for music, painting and fine scenery, and speculates (ever the man of science) on what has caused the atrophy of the relevant parts of the brain" [10, p. 292]. Such transformation has much in common with religious asceticism which, taken into consideration Darwin's own metaphor of science as a religion and Pearce's somewhat fanatical behavior, hints at implicit similarities between science and religion for a Victorian mind.

Based on the above, both paradigms as represented in the novel can be identified via Lyotard's concept of metanarrative – a comprehensive explanation, a narrative about narratives of historical meaning, experience or knowledge, which legitimizes society through the anticipated completion of (as yet unrealized) master idea [5]. Actually, in Matthew Pearce's case Darwin's work would acquire the functions of metanarrative by offering explanations for all Pearce had found inexplicable from a religious standpoint. Years after, in Bill

Unwin's time, Darwinian epistemology seems to have lost its comprehensive explanatory power: "If natural selection had had its nasty way, – Unwin writes ironically, referring to the mankind as "an endangered and thus protected species", – we should had been wiped long ago, a fragile, etiolated experiment" [10, p. 33].

In contrast to his ancestor, Unwin feels the susceptibility of the totalizing nature of Darwinian metanarrative and tries to "localize" it by introducing differentiation between Darwin the man and Darwin the textual construct: "These great men of ideas, they get turned themselves into ideas. So Darwin becomes a kind of abstract condition, a sort of irrevocable tinge that settled on the world around the middle of the nineteenth century. The world before Darwin, the world after Darwin. Who thinks of Darwin the man? Was he a man or a mind?" [10, p. 293].

Unwin's reflections upon Darwin's motives, works and diaries often contradicting each other in terms of truth and happiness finally bring him up to understanding the "make-believe" nature of any image, theory or Weltanschauung model based on absolute categories. What looked to Matthew Pearce as true/false controversy (i.e. Science vs Religion conflict) would stand out for his descendant as merely the process of substitution of one metanarrative by another. Unwin's tragedy as a bearer of postmodern sensibility lies, therefore, in his inability to construct his own substitute to what is lost: from the very structure of his text it is clearly visible that, whatever organizing principle (genre model, compositional structure, style or method) he tries, it falls prey to inner controversies.

Swift would expose the make-believe nature of scientific narrative by comparing Unwin's scholarly manner to that of his rival, Michael Potter's, who claims "the spiritual crisis of the mid-nineteenth century" to be "his subject" [10, p. 118] and looks forward to seizing Pearce's diaries from Unwin to conduct his own research. Years ago Potter's scientific career fell victim to somewhat like Darwin-Wallace standoff, his subject of interest being intercepted and published by another scholar, which might have totally changed Potter's vision of science as a quest for Truth and therefore forced him to overcome what Darwin might have called "a beneficial mutation". While Unwin and his kin may be regarded as disadvantaged members of the species doomed to die out (if not physically, then metaphysically), Potter's adaptive potential is rather high. Described as a true expert in make-be-

lieve, capable of keeping up the illusion of happy family and cheating his wife for years, he has every chance to succeed where Unwin fails, i.e. to structuralize the ever-disintegrating material and controversial material into fake resemblance of a system.

**Conclusions.** Thus, having positioned Darwinian vision of science, scientist and the world as an epitome of corresponding Victorian metanarrative and a sort of “new religion” bound to an eschatological finale, Swift subsequently deconstructs its constructive binary oppositions, i.e. scientific method vs religious belief, ratio vs intuition, objective truth vs subjective insight, determinism vs occasionalism to explicate inner controversies underpinning the scientific Weltanschauung and to demonstrate its immanent incapability of structuring the chaos. Being incorporated into a newly born natural history novel tradition, Swift’s “Ever After” challenges the Victorian metanarrative of science not only to problematize the relations of postmodern troubled conscience with the XIX century’s ideological legacy, but to reconsider the far-reaching consequences of the Darwinian trauma yet to be explored by modern Neo-Victorian studies.

#### References:

1. Browne, Janet. *Making Darwin: Biography and the Changing Representations of Charles Darwin*. *Journal of Interdisciplinary History* (2010), 40:3 (Winter), P. 347–373.
2. Glendening, John. *Science and Religion in Neo-Victorian Novels: Eye of the Ichthyosaur*. New York : Routledge, 2013. 272 p.
3. Gutleben, Christian. *Nostalgic Postmodernism: The Victorian Tradition and the Contemporary British Novel*. Amsterdam : Rodopi, 2001. 248 p.
4. Levine, George. *Dying to Know: Scientific Epistemology and Narrative in Victorian England*. Madison : University of Wisconsin Press, 1987. 325 p.
5. Lyotard, Jean-Francois. *Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1984. 110 p.
6. Perlman, Robert L. *Evolutionary Biology*, Circa 2009. *Perspectives in Biology and Medicine* (2009), 52:4 (Autumn). Pp. 628–634.
7. Russel, Nickolas. *Science and Scientists in Victorian and Edwardian Literary Novels*. *Public Understanding of Science*. 16 (2007). P. 205–222.
8. Shuttleworth, Sally. *Natural History: The Retro-Victorian Novel*. *The Third Culture: Literature and Culture*. Ed. Elinor S. Shaffer. Berlin : de Gruyter, 1998. Pp. 253–268
9. Smith, Jonathan. *Introduction: Darwin and the Evolution of Victorian Studies*. *Victorian Studies* (2009), 51:2 (Winter). P. 215–221.
10. Swift, Graham. *Ever After*. New York: Vintage, 1993. 275 p.

#### Тупахіна О. В. Дарвіністська травма в сучасному «природничо-історичному романі» Грема Свіфта «Ever After»

*Специфіка постмодерністської рецепції ідей та наслідків так званої «дарвіністської революції» середини XIX ст. розглядається у статті на матеріалі одного з найбільш показових «природничо-історичних романів» порубіжжя XX-XXI ст. – «Ever After» Грема Свіфта. Послідовні трансформації дарвіністської епістемології та віддзеркалюючих її рецептивних стратегій висвітлюються з оглядом на концепцію «кризи віри в метанаративи» Ж.-Ф.Ліотара. Особливу увагу приділяється деконструкції бінарних опозицій, що конституують вікторіанський метанаратив наук, як на формальному, так і на змістовному рівнях організації тексту.*

**Ключові слова:** дарвінізм, неовікторіанський роман, «природничо-історичний роман», метанаратив, постмодерністська чутливість, епістемологічна невпевненість.

#### Тупахіна Е. В. Дарвинистская травма в современном «естественно-историческом романе»: «Ever After» Грэма Свифта

*Специфика постмодернистской рецепции идей и последствий так называемой «дарвинистской революции» середины XIX в. рассматривается в статье на материале одного из наиболее показательных «естественно-исторических романов» рубежа XX-XXI вв. – «Ever After» Грэма Свифта. Последовательные трансформации дарвинистской эпистемологии и отражающих ее рецептивных стратегий изучаются в свете концепции «кризиса веры в метанаративы» Ж.-Ф.Ліотара. Особое внимание уделяется деконструкции бинарных оппозиций, конституирующих викторианский метанарратив науки как на формальном, так и на содержательном уровнях организации текста.*

**Ключевые слова:** дарвинизм, неовикторианский роман, «естественно-исторический роман», метанарратив, постмодернистская чувствительность, эпистемологическая неуверенность.

# ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

УДК 821.161

О. І. Жук

аспірант кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства  
Львівського національного університету імені Івана Франка

## СУБ'ЄКТНА СИСТЕМА ЛІРИЧНОЇ ЕКСПРЕСІЇ

*У статті досліджено різні форми суб'єктного вираження експресії у ліричних текстах та здійснено термінологічне розмежування таких інстанцій, як «власне автор», «абстрактний автор», «суб'єкт твору» та «ліричне Я».*

**Ключові слова:** лірична експресія, суб'єктність у ліриці, власне автор, суб'єкт твору, лірична інстанція, ліричне Я.

**Постановка проблеми.** Суб'єктна система ліричних текстів репрезентує собою широкий пласт термінів на позначення ліричного суб'єкта. І найцікавішим є те, що кожен дослідник, торкнувшись теми ліричного суб'єкта, окреслював свій тип взаємозв'язків у структурі «ліричний мовець – ліричне мовлення». Хоча ліричний адресант постає головною комунікативною інстанцією в ліричному тексті, все ж нерідко виникає проблема проявів у ньому елементів присутності суб'єкта ліричного мовлення. Також складність полягає у простеженні відмінностей між біографічним автором, власне автором, що є відображенням суб'єкта свідомості та ліричним Я. Така термінологічна плутанина неодноразово приводила до ототожнення цих понять, тому потребує ширшого розгляду.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій** полягає у розгляді різних підходів до теми суб'єктної системи: нарратив В. Шміда, суб'єктна організація О. Окопєнь-Славінської та В. Смілянської, концептуальні засади теоретика лірики Дж. Каллера.

Мета роботи полягає у термінологічному розмежуванні різних інстанцій суб'єктної системи ліричної експресії, а також у з'ясуванні їх комплексних взаємозв'язків у межах ліричного тексту.

**Виклад основного матеріалу.** У наратологічних концепціях наратор – це інстанція, котра в комунікативній структурі є посередником між автором і зображеним світом і викладає подію –

зображує предмет у його динаміці та часовій перспективі. У ліричних текстах, на думку наратолога П. Х'юна, вся структурна організація «...замінюється перформативною безпосередністю мови. У результаті голос самого мовця чути, оскільки він витікає з досвіду та мови» [18, с. 3].

Наратологи розглядають подієвість як «стрижень розповідного тексту» [15, 11]. Натомість суб'єкт ліричного мовлення визначає експресія особистісних вражень та переживань (часто швидкоплинних, подекуди афективних). У будь-якому ліричному тексті високий рівень суб'єктивності залежить безпосередньо від емоційного, ідейного або ціннісного статусу адресанта як учасника комунікативного зв'язку. Власне, з цієї причини саме експресивна тональність ліричного повідомлення стає визначальною для демонстрації ставлення ліричного суб'єкта до об'єкта висловлювання або адресата.

Нерідко свою присутність у ліричному тексті суб'єкт експресивно виявляє після описової частини, коли відбувається перехід від зображення зовнішнього світу до переживань світу внутрішнього. Наприклад, так розкривається сутність ліричного суб'єкта в тексті М. Рильського «По теплому дощі»: «Тополі навкруги здіймаються, як вежі / І гайвороння з них обтріпує рос / Чи ж не стомлюся я? Чи вірно донесу / Це щастя юних днів – востаннє, може, юних...» [6, с. 45].



Власне, сама подія у ліричному тексті має дуже специфічний характер, адже навіть звичайна, тривіальна оказія може стати приводом для творчої сублімації. Це підкреслює й Дж. Каллер, стверджуючи, що «звичайна нісенітниця не така вже й важлива сама по собі, але відзначається як привід для прояву поетичної влади» [17, с. 283]. Тому центр ліричного повідомлення – це емоційна реакція на подію, а не сама подія та подієвість як центральний чинник нарації.

Особливої уваги потребує відношення мовця до мовлення, яке проявляється в різних видах суб'єктів ліричного мовлення. Посередником між біографічним Автором і його ліричним текстом є внутрішньотекстовий суб'єкт мовлення, котрий може бути наближеним до Автора (ліричне Я) чи віддаленим від нього (особливо в рольовій ліриці). Балансування на межі суб'єкта та об'єкта в ліриці коментує Анатолій Ткаченко: «і в ліриці, окрім об'єктивації власної суб'єктивності, чи, інакше кажучи, окрім вираження свого інтимного світу, існує все-таки й осягнення та розкриття іншої свідомості-чуттєвості – бодай у вигляді описового наближення до чужого внутрішнього світу чи розігрування ролі іншого, ніж сам, суб'єкта» [12, с. 70]. Та навіть у рольовій ліриці деякі автори фактично не приміряють так званих масок, не вдаються до драматизованого перевтілення, адже суб'єктом мовлення в таких текстах завжди є духовно близька реальному авторові особистість, як-от Олександр Довженко в поезії «Останній лист Довженка» В. Стуса: «Столичний гамір заважкий мені./ І хочу вже на затишок, і, може,/ на спокій хочеться на придеснянський./ і хочеться на мій селянський край...» [10, с. 22]. Цей текст – єдність двох голосів людей, що покинули рідний і близький серцю край (Чернігівщина та Донеччина) й змінили його на життя у Києві. Проте неодноразово поети вдаються до імітації світоглядно чужого Я, як-от у гротескно стилізованому монолозі міщан-«совків», що, стоячи в черзі за мандаринами, стали свідками публічного самоспалення («Напередодні свята» [10, с. 56]).

Суб'єктність є однією з головних ознак ліричних текстів, оскільки безпосередньо залежить лише від вражень та мисленневих й емоційних потоків суб'єкта мовлення. Він стає центральним предметом дослідження поетичної спадщини кожного письменника. Саме ця ознака відділяє лірику від об'єктності прозового тексту. Суперечність між цими родами літератури

простежує В. Шмід. Нараторолог розмірковує над категорією фікціональності, що не притаманна викладу від першої особи і цілком суперечить природі «ліричного та екзистенційного жанру» цілим набором об'єктивних «симптомів» [15, с. 28]. Проте фікційність є родовою ознакою мистецтва загалом і художньої літератури зокрема. Фікційною (фікціональною) є й експресія у ліриці, зокрема у рольовій. Адже згідно з сучасним трактуванням фікційності як «творення – вигадки – гри – мовлення, врахування літературних норм, жанрових структур, орієнтацій на адресатів» [1, с. 107], можна стверджувати, що всі ці ознаки притаманні більшості ліричних текстів, попри їхню завищену суб'єктивність. Саме тому можемо стверджувати про відмінність між реальним автором, ліричним Я, проміжним між ними абстрактним Автором та імпліцитним суб'єктом.

Згідно з роздумами Дж. Каллера, терміни «fiction» і «fictional» створюють плутанину під час розгляду лірики, оскільки вигадка в літературі – це завжди витвір уяви. Центр нарації – подієвість, кожен окрему частинку з якої можна вигадати. Але й емоція, що керує ліричним повідомленням, може бути фікцією: «у поезії можуть бути переосмисленими переживання, які не відбулись або не відбуваються, і тема висловлювання, про яку йдеться у першій особі в поезії, може бути такою ж вигаданою, як оповідач роману або розповіді» [16]. Таке твердження Дж. Каллера видається теоретично обґрунтованим, якщо головною ознакою лірики визначаємо не суб'єктивність, а суб'єктність.

Детально питання суб'єктності в ліриці розглядає Валерія Смілянська. Спираючись на домінуючий статус ліричного суб'єкта мовлення, дослідниця використовує термін «суб'єктна тональність», який трактує як «вираження суб'єктом оцінки зображуваного за допомогою засобів мовленнєвої експресії та віршової інтонації» [9, с. 11].

В основу окреслення комунікативної системи ліричного тексту лягає лірична інтонація адресованої спрямованості, що супроводжується індивідуальним суб'єктивним підбором засобів експресії. І якщо порівнювати функціональність адресанта в ліричному та епічному текстах, то суб'єкт ліричної експресії, насамперед ліричне Я, поділяє з наратором посередницьку функцію, однак у ліричному мовленні основна вага припадає на сам суб'єкт, а не предмет. Використовує термін ліричного Я Дж. Каллер й простежує

його зародження ще у поетиці давньогрецьких ліриків: «Ліричне Я античності дає можливість індивідуальній специфіці, як у Сапфо або Архілоха <...> і тут у «ліричній добі» ми спостерігаємо народження модерного розуму, коли поети з'являлись, щоб усвідомити самих себе як особистість із внутрішнім життям» [17, с. 54]. Адже й лірична експресія не є зображенням предмета, а є вираженням внутрішнього світу ліричного суб'єкта. Лірика переважно безсюжетна; зміни, що відбуваються в ліричному творі, стосуються насамперед внутрішнього світу ліричного суб'єкта – це події його душі: «обняти я багато не знаю не знаю чи там буде сніг/ і чи можна буде грати у сніжки не знаю чи можна <...> зберегти тих кого тут люблю розділити з ними/ найбільшу радість найбільше світло» (Б. Матіяш) [4, с. 187].

Поняття «абстрактний автор» (В. Шмід), «суб'єкт твору» (А. Окопєнь-Славінська), «власне автор» (В. Смілянська) близькі, однак не синонімічні, бо відрізняються деякими нюансами.

У концепції В. Смілянської, яка відштовхувалася від російської традиції, «власне автор» – це внутрішньотекстовий прихований суб'єкт надособистісних, філософських, політичних, етико-моральних роздумів, який основну увагу зосереджує на поетичному світі. Інстанція власне автора служить засобом «ліричного пізнання найбільш широких і загальних суспільних та філософських проблем і оформляється жанрово-тематично як твір громадянської, філософської, пейзажної лірики» [8, с. 72-73].

Детально питання абстрактного автора представлено в наратологічній концепції В. Шміда, який не лише розкриває природу його існування в літературному тексті, а й простежує історію виникнення терміну. В. Шмід відштовхувався від концепції М. Бахтіна, для якого абстрактний автор був віртуальною авторитетною інстанцією, що тримає під контролем увесь твір. Уточнюючи бахтінське трактування, В. Шмід застеріг, що «абстрактний автор не є зображеною інстанцією, і йому не можна приписувати жодного окремого слова» [15, с. 53]. У концепції німецького наратолога абстрактний автор отожднюється з уявним образом, який закорінений у тексті і виникає в читача у процесі читання: «Він не ідентичний з наратором, а постає як принцип вигаданого наратора <...> і всього зображеного світу. В нього немає свого голосу. Його слово – це весь текст у всіх його планах, увесь твір з його конструктивними якостями.

Абстрактний автор є лише антропоморфним утіленням усіх творчих актів, уособленням інтенційності твору. Він існує у творі не експліцитно, а лишень імпліцитно, віртуально, на основі творчих слідів-симптомів, і потребує конкретизації з боку читача» [15, с. 53].

Тому в концепції В. Шміда абстрактний автор має подвійне існування: об'єктивно він закладений у тексті як «віртуальна схема симптомів» й актуалізується в суб'єктивних актах читання.

Близькою деякими аспектами до поняття «абстрактний автор» є категорія «суб'єкт твору» в А. Окопєнь-Славінської, яку вона вписала в чотирирівневу схему комунікативних інстанцій:

– автор як суб'єкт творчого акту на позатекстовому рівні комунікації – реальна особистість, яка адресує свій твір читачеві, має авторські права, контактує з видавцем тощо;

– суб'єкт твору, який є аналогом «абстрактного автора» на внутрішньотекстовому рівні, зовнішньому стосовно ліричної експресії. Як і В. Шмід, польська дослідниця надає суб'єкту твору ознак імпліцитності. Ця імпліцитна інформація постає як «суб'єктний аспект прихованої в кожному висловлюванні автотематичної, метамовної інформації, що постійно плине під поверхнею тематизованих значень» [19, с. 34];

– ліричний суб'єкт – це ліричне Я, яке є аналогом епічного наратора і перебуває в цій ієрархії на нижчому щаблі компетенції – на внутрішньотекстовому рівні ліричної експресії, внутрішньому щодо зображеного світу;

– ліричний персонаж – третя (тематична, зображена) особа, про яку йдеться в ліричному монолозі ліричного Я.

На нашу думку, на відміну від дещо розпливчастого визначення «абстрактного автора», яке в концепції В. Шміда набуває під час читання та інтерпретації персоніфікованого вигляду, А. Окопєнь-Славінська запропонувала вужчі, зате чіткіші критерії «суб'єкта твору», ствердивши, що його не зображує жодна тематизована інформація і про його існування не знають ні наратор, ні персонаж, оскільки в межах твору йому не належить жодне висловлювання, а лишень окремі висловлювання вищого (метатекстового) ряду, як-от: коментарі до основного тексту, назва твору, назви розділів, епіграф, авторські примітки.

Розгляньмо абстрактного автора в системі комунікативних інстанцій на прикладі кількох поезій.

У циклі Світлани Поваляєвої «Штормове попередження», який опублікований в антології «Метаморфози. 10 українських поетів останніх 10 років», знаходимо такий верлібр:

цей чоловік риється в смітнику щоранку  
це його район і його смітник  
чоловік, риючись в смітнику, говорить:  
ТУТ НЕМА НІЧОГО ТВОГО!  
так зі мною спілкується світ  
так спілкується світ з усіма, хто його чує:  
– тут нема нічого твого, тому, будь ласка,  
бери, що схочеш!  
але не забудь повернути  
це, як у бібліотеці  
ти ж ходила в дитинстві в бібліотеку?  
– так, ходила. Але я крапа книжки  
– справді? Що ж, тоді все одно  
не забудь повернути  
ділися з ближнім своїм навіть  
якщо воно не твоє! [4, с. 206].

Ліричними персонажами тут є чоловік, що риється у смітнику, уособлюючи в очах ліричного Я увесь світ, який розмовляє з ліричним Я та «з усіма, хто його чує».

Ліричне Я не контролює спосіб мовлення персонажів, але спілкується з ними і у власному коментарі (ліричній медитації) інтерпретує сенс їхніх висловлювань – розширює за принципом градації зміст малозначної репліки знедоленої людини до етичного принципу «бери що схочеш! / але не забудь повернути», а відтак підносить до філософської концепції життя: «ділися з ближнім своїм навіть / якщо воно не твоє!».

Згідно з А. Окопєнь-Славінською суб'єктом твору є паратекстуальна інформація, яка перебуває поза компетенцією наратора/ліричного Я і стосується жанрових, композиційних і стилістичних правил будови твору. Такими паратекстуальними вказівками для твору С. Поваляєвої є найближчий контекст і місце публікації (вір у складі ліричного циклу «Штормове попередження» видруковано в поетичній антології), графічне оформлення і відсутність заголовка (на думку дослідників, відсутність заголовка натякає на багатозначність твору). Ця паратекстуальна інформація сигналізує читачеві, що перед ним не текст позалітературного дискурсу (скажімо, журналістський репортаж чи щоденниковий запис), а зразок верлібрової лірики, яка, як знаємо з нашого читацького досвіду, твориться переважно в медитативному стилі.

Шмідовий абстрактний автор вимагає, крім зазначених формальних параметрів, ще й зміс-

товної інтерпретації. Ця інтерпретація впливає з прочитання всього твору, а особливо сильним імпульсом є для неї прикінцева філософема «ділися з ближнім своїм навіть / якщо воно не твоє!», яка інтертекстуально відсилає до Євангелія і навіює образ гуманістично налаштованої, мудрої і проникливої «абстрактної авторки», переповненої співчуттям і безмірною любов'ю.

Знаками біографічного автора є ім'я Світлани Поваляєвої, а також стисла біографічна довідка, розташована на початку циклу: «Світлана Поваляєва народилася 1974 року в місті Києві. <...> Нині працює на 5-му каналі у програмі «5 копійок» Романа Чайки. Написала: «Експлуатація міста», «Замість крові», «Орігамі-блюз», «Сімург», «Камуфляж в помаді», «Небо кухня мертвих», «Бардо online», книжку для дітей «Вррум-чарівник». Віросповідання – буддизм, сімейний стан – цивільний шлюб, двоє синів» [4, с. 195].

З точки зору суб'єктної організації ліричного тексту вважаю недоречними терміни «нульовий адресант», «безсуб'єктна лірика», оскільки, як стверджує сучасна наука, кожне висловлювання має адресанта, якщо не явного, то прихованого (імпліцитного).

Найбільш детально тип «власне автора» в українському літературознавстві дослідила В. Смілянська, позначаючи цим терміном «надособистісні філософські, політичні, етико-моральні роздуми, втілені в поетичні рядки» [9, с. 9]. Ці тексти насичені загальнолюдськими міркуваннями, які згодом ліричне Я суб'єктивізує, трактує на свій манер. Зміна власне автора на ліричного суб'єкта відбувається в тексті В. Симоненка: «Не лицемірити, не чванитись пихато, / Не дуракам пускати в очі дим...». Після вислову таких загальних моральних засад мовлення набуває суб'єктних ознак ліричного Я, який висловлює власну позицію щодо цих постулатів: «Я хочу правді бути вічним другом / І ворогом одвічним злу» [7, с. 137]. В представленому тексті відбувається синхронізація кількох типів адресанта ліричного повідомлення.

Проте існують тексти, в яких позиція власне автора є стійкою і не переплітається з іншими суб'єктними формами. Зокрема, дослідниця суб'єктного світу лірики Івана Франка Лариса Куца, спираючись на вчення Б. Кормана, виділяє окрему категорію ліричних текстів, в яких найбільш чітко представлено суб'єкта ліричної експресії у формі власне автора: «У власне-авторських віршах на першому плані не осо-

бистість, а поетичний світ. Власне автор має найширший об'єкт осмислення – світ і людину у їхніх різних виявах і вимірах» [3, с. 216]. Така філософська антропоморфність дійсно найбільш притаманна текстам І. Франка, де фігурує власне автор: «Хто славу світу осягнув/ Аж по найдальші межі,/ Не раз бува подібний він/ До наглої пожежі./ З сухих дерев розпалена,/ Вона високо буха,/ Та швидко попелом сіда...» [13, т. 3, с. 198].

Найчастіше позиція власне автора окреслюється в текстах з ліричною розповіддю або описом. За Б. Корманом, власне автор «виступає як людина, яка бачить пейзаж, зображує обставини, роздумує над ситуацією» [2, с. 124]. У текстах із такою формою надавача дуже важливим фактором є відношення до предмета зображення, що представлено в безособовій ліриці. Безособова лірика презентує зображений світ як немовби позбавлений особистісного ставлення. Однак об'єктивоване висловлювання від третьої особи все-таки виявляє (і, відповідно, навіює читачеві) певне ставлення до зображуваного предмета різними засобами ліричної експресії, скажімо епітетами: «З білої ночі потойбічності/ виринуло чорне сонце...» («З білої ночі потойбічності...» Василя Стуса [10, с. 75]). Позицію суб'єкта висловлювання можна було б відновити таким чином: «Я (суб'єкт мовлення) бачу, як з білої ночі потойбічності виринуло чорне сонце». Однак у Стусовому оригіналі присутності мовця ми не відчуваємо, він не заважає нашій винятковій зосередженості на предметі зображення.

Суголосно ідеї М. Ґайдеґґера про мову поезії як дім буття український поет признавався в листі до Євгена Адельгейма: «Єдиний смисл – у народній приказці: народився – то мучся... Мій оптимізм-песимізм: живу не я, а – мною, живе природа – через мене, тому я мушу жити – мушу на рівні здатності моєї екзистенції» [11, т. 6, с. 67]. Властиво, саме голос буття, який його ліричне Я відчуває у глибинах власного ества, є орієнтиром для спрямування ліричного переживання, вербально вираженого в текстах. Таким чином, екзистенційне формулювання В. Стуса «живе природа – через мене» промовисто окреслюється в ліричних текстах. Саме в текстах описової лірики, суб'єкту мовлення якої притаманні ознаки імпліцитності, власне автор пропускає через себе всю сутність природи і акумулює сенс особистісного буття в ідеях, переживаннях, емоціях. Поезія

«Зачервоніє горобина...» є прикладом трансформації безсуб'єктної форми в автокомунікацію: з передчуттям осінніх змін – птахів, що незабаром відлетять у вирій, осіннього голого гілля, хмарного неба – приходить самоусвідомлення безповоротності добровільно обраної «дороги болю». Та відбувається зміна від споглядання до авторського розмислу: «на голому гіллі, на вітрі,/ на хмарнім небі, на дощі,/ і заспокоєння нехитрі/ зупинять руку на плечі./ Ще терпи. Ще осінь буде...» [10, с. 105]. Така поезія виражає особливу всеохопну настроєвість, що впливає й на часопросторову дійсність цього типу текстів: час ліричного мовлення теперішній, а ліричне застереження спрямоване в позбавлене ілюзій майбутнє, коли тривожна осінь зміниться зимовою пургою.

Під час дослідження номеносфери ліричних текстів М. Челецька виокремлює внутрішньо-спрямовані заголовки, які «виникають внаслідок багатоплановості і суб'єктивної багатозначності слова» [14, с. 34]. Наприклад, у поетичному тексті Олега Коцарєва «Гробки» висловлювання не просто належить суб'єкту ліричного твору, а й дає йому певну характеристику: ліричне Я – людина з центральної України, оскільки звичаю під назвою «гробки» дотримуються власне там.

Цього питання торкається А. Окопєнь-Славінська, чие поняття «суб'єкт твору» стосується винятково правил побудови ліричного твору і фактично звужене до паратекстуальних компонентів тексту, таких як заголовки, коментар, тоді як жанрові і стилеві правила читач виводить не тільки з паратекстуальних компонентів, а й із структури всього ліричного твору й, зокрема, з комунікативної ситуації. Ба більше, заголовки чи коментар можуть відігравати (і здебільшого відіграють) риторичну роль, наприклад, «Ода чесному боягузові» Івана Драча не є одою, а навпаки – сатирою.

А в нижче наведеній поезії Костянтина Москальця «Поглянь на тих, кого бездумна hýlê...» відсутній будь-який паратекст. Зрештою, поширений у ліриці так званий «нульовий заголовок» не позбавлений значущості – він сигналізує читачеві про багатозначність поетичного тексту, яку неможливо увібгати у стисле формулювання: «Поглянь на тих, кого бездумна hýlê/ Взяла одного разу у полон,/ На цей похмурий, виснажений сон/ Душі й самозакоханого тіла...» [5, с. 14].

Правила остаточного запису твору та його структурні характеристики, спосіб друку, графічне увиразнення, розташування тексту на

сторінці, його членування тощо вказують на абстрактного автора. В поетичному тексті Галини Крук «До Сильвії Плат» не лише назва вказує на суб'єктне начало тексту, а й його структурування у формі переліку: «щоб не могла ніколи покинути його, а тільки:/ – минути ці поля у кратку,/ зрошувати потом ці поля з рубчиком,/ – знесилюватись і сивіти...» [4, с. 124].

**Висновки.** На основі оригінальних концепцій різних авторів можемо зробити висновок, що найбільш чітко в ліричному тексті проявляють себе такі види суб'єктів ліричного мовлення та свідомості, як абстрактний або імпліцитний Автор, власне автор, суб'єкт твору. Їх вдалось розмежувати, виокремивши відмінні риси. Абстрактний автор, за В. Шмідом, є уособленням творчих інтенцій та існує в тексті імпліцитно. У визначенні А. Окопєнь-Славінської – близький до абстрактного автора суб'єкт твору, що існує імпліцитно на зовнішньому по відношенню до ліричної експресії рівні (назва твору, авторські примітки, графічні засоби, розташування тексту та його частин на сторінці). Поруч з цими інстанціями розглянуто тип власне автора, який функціонує в тексті на тому ж рівні, що й два попередні типи суб'єктів, але виникає як вираження надособистісних філософсько-екзистенційних роздумів.

Отже, абстрактний автор / суб'єкт твору – це основна комунікативна інстанція, імплікована метамовною інформацією про структуру тексту. Наратор не контролює спосіб мовлення персонажів, він може лише в коментарі змінити сенс висловлювань персонажа. Поза компетенцією суб'єкта ліричного твору перебуває імплікована інформація, створена у просторі всього тексту, яка стосується правил будови твору. Таке розмежування видів суб'єктів ліричного мовлення та свідомості дозволить усунути термінологічну невизначеність та застосувати нові інструменти для досліджень комунікативної організації ліричного тексту.

#### Список використаної літератури:

- Денисюк Н., Джиджора Л. Фікційність мистецького світу у праці Петера Ламарка та Стейна Олсена «Truth, Fiction, and Literature». *Поетика лірики*. Збірник наукових праць пам'яті доктора філологічних наук, професора Тетяни Волкової. *Studia Methodologica*. Випуск 35. С. 106-109.
- Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы / Предисл. и составл. В. И. Чулкова. Ижевск : изд-во Удм. ун-та, 1992. 236 с.
- Куца Л.П. Власне автор як системна свідомість у поетичному триптиху І. Франка «Semper tiro». *Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія «Лінгвістика і літературознавство»*: міжвузовий збірник наукових статей. 2011. Випуск XXIV, ч. 1. С. 216-226.
- Метаморфози. 10 українських поетів останніх 10 років: збірка / Укладач С. Жадан. Харків : Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2011. 272 с.
- Москалець К. Нічні пастухи буття. Вірші. Львів : Кальварія, 2001. 56 с.
- Рильський М. Лірика / Упорядник П. Моргаєнко. Київ : Дніпро, 1984. 286 с.
- Симоненко В. Берег чекань. Мюнхен : Сучасність, 1973. 311 с.
- Смілянська В.Л. «Святим огненным словом...» Тарас Шевченко : поетика. Київ : Дніпро, 1990. 290 с.
- Смілянська В.Л. Стиль поезії Шевченка: (суб'єктна організація); Академія наук Української РСР, Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка. Київ : Наукова думка, 1981. 252 с.
- Стус В. Дорога болю: поезії / Упорядник та післямова М.Х. Коцюбинської. Київ : Радянський письменник, 1990. 222 с., іл. 32 с.
- Стус Василь. Твори у 4 томах: 6 книгах. Два додаткові томи : 5 і 6 (2 книги) / Голова редакційної колегії М. Коцюбинська; Укладання, підготовка текстів, коментарі – Г. Бурлака, С. Гальченко, М. Гнатюк, М. Гончарук, О. Дворко, М. Коцюбинська, Д. Стус. Львів : ВС «Промісвіта», 1994–1999 рр.
- Ткаченко А.О. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства: підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.
- Франко І. Зібрання творів: у 50 т. Київ : Наукова думка, 1976-1986 рр.
- Челецька М. Номеносфера поезії Івана Франка (поетика заголовків, присвят, епіграфів). НАН України. Львівське відділення Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка. Львів, 2007. 304 с.
- Шмидт В. Нарратология. Москва : Школа «Языки русской культуры», 2003. 312 с.
- Culler J. Poetics, fictionality, and the lyric. URL: <https://arcade.stanford.edu/dibur/poetics-fictionality-and-lyric-0>.
- Culler J. Theory of the Lyric / Jonathan Culler. Cambridge : Harvard University Press, 2015. 391 p.
- Hühn P., Kiefer J. The Narratological Analysis of Lyric Poetry. *Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century*. Trans. Alastair Matthews (Narratologia, Vol. 7). Berlin / New York: Walter de Gruyter, 2005. 259 p.
- Okopień-Sławińska A. Relacje osobowe w komunikacji literackiej. *Problemy teorii literatury*. Seria II, red. H. Markiewicz. Wrocław, 1976. S. 29-43.

**Жук О. И. Субъектная система лирической экспрессии**

*В статье исследованы различные формы субъектного выражения экспрессии в лирических текстах. Осуществлено терминологическое разграничение таких инстанций, как «собственно автор», «абстрактный автор», «субъект произведения» и «лирическое Я».*

**Ключевые слова:** *лирическая экспрессия, субъектность в лирике, собственно автор, субъект произведения, лирическая инстанция, лирическое Я.*

**Zhuk O. I. Subject system of lyrical expression**

*The article explores various forms of subject expression in lyrical texts. A terminological distinction has been made between such instances as “the author himself”, “the abstract author”, “the subject of the work” and the “lyrical I”.*

**Key words:** *lyrical expression, subjectivity in the lyric, actual author, the subject of the writing, lyrical authority, lyrical “I”.*

УДК 821.161.2-1.09"18/19"

**Л. В. Мороз**кандидат філологічних наук, професор,  
завідувач кафедри іноземних мов  
Рівненського державного гуманітарного університету

## ПЕРСОНАЛІЗОВАНИЙ ГЕРОЙ ВЛАСНЕ РОЛЬОВОГО ТИПУ В УКРАЇНСЬКІЙ РОЛЬОВІЙ ЛІРИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ

*У статті досліджено художній феномен рольової лірики. Проаналізовано особливості художнього розвитку рольової лірики в українській поезії ХХ ст. і, зокрема, форм вияву в ній персоналізованого героя власне рольового типу.*

**Ключові слова:** рольова лірика, рольовий герой, персоналізований тип героя, рольова суб'єктивність, предметно-тематична сфера вияву рольового героя.

**Постановка проблеми.** Проблема класифікації типів рольових героїв ліричних творів та їхньої художньої еволюції є особливою актуальною, оскільки сьогодні у працях, присвячених цьому художньому феномену, не лише відсутні спроби розроблення подібної типології, але й не вироблені чіткі критерії, які б дозволили це зробити. Ігнорування літературознавцями даної проблеми пояснюється насамперед тим, що в більшості випадків у відповідних дослідженнях мова йде не стільки про загальні аспекти функціонування рольової лірики, скільки про її розгляд у контексті творчості окремих поетів, що, звичайно, не спонукає літературознавців до широких теоретичних узагальнень і побудови типології, що виходили б за межі тих конкретних завдань, які вони перед собою ставлять.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Питання про наявність у масиві поетичних текстів поряд з автопсихологічною й рольовою лірики одним із перших порушив та теоретично обґрунтував відомий літературознавець Б. Корман. Дослідженню тих або інших питань, пов'язаних зі спробами типологізації героїв рольової лірики, присвячено також літературознавчі розвідки А. Боровської, С. Артьоміної, О. Гаркаві, Г. Бічевіна, В. Чаркіна та ін. Водночас більш або менш систематизованої типології героїв рольової лірики сьогодні, на жаль, усе ще не розроблено.

**Метою статті** є дослідження питань специфіки художнього розвитку рольової лірики в українській поезії ХХ ст. і, зокрема, форм вияву в ній персоналізованого героя власне рольового типу.

**Виклад основного матеріалу.** Власне рольовий тип – це представлений у поетичному творі герой, ступінь предметної об'єктивації якого засвідчує його категоричну (принаймні зовні декларовану) нетотожність із особою автора, мотивовану їхньою біографічною, соціально-професійною, екзистенційною тощо несумісністю. Герой цього типу є своєрідним аналогом персонажа епічних творів. Він повністю дистанційований від автора і виокремлюється в поетичному тексті як цілком самостійний суб'єкт мовлення і вияву певної світоглядної позиції. У рольових поетичних текстах даний тип героя виступає у двох різновидах, які можна назвати персоналізованим та персоніфікованим. До персоналізованого відноситься такий тип власне рольового героя, в якому відтворено образ уявної людської особи (кола осіб) або надлюдської істоти.

В українській поезії ХХ ст., як і в попередній період, суб'єктний вияв персоналізованого героя власне рольового типу стосується трьох основних сфер людської життєдіяльності (соціально-психологічна, громадсько-політична, культурно-історична), в тематичному контексті яких наголошені об'єктивовані автором поетичного твору риси його свідомості.

**Соціально-психологічна рольова сфера.** Якщо в ліриці ХІХ – початку ХХ ст. соціально-психологічна сфера людської життєдіяльності була однією із пріоритетних тематичних площин вияву свідомості рольового героя, то інтерес до неї з боку поетів ХХ ст. суттєво послаблюється. Причиною такого зміщення аксіологічних стратегій та тематичних пріоритетів, очевид-

но, послужила бурхлива соціально-політична атмосфера історичного розвитку доби, яка відчутно переорієнтувала ідейно-естетичні уподобання митців із кола приватного життя людини та її професійної діяльності у сферу громадсько-політичних та культурологічних запитів тогочасного суспільства. Сфера власне психологічних почувань людини, відтворених у художньому амплуа рольового героя, особливо з другої половини ХХ ст., нерідко набуває відверто іронічного відтінку, підкресленого навіть назвами поетичних текстів: М. Чернявський «Гультяй», Бабай (Б. Нижанківський) «Замкнене коло раба сентиментального», «Претенсії старшого пана», О. Ірванець «Вірш американського збоченця» та ін.

Сфера професійної зайнятості людини в рольовій поезії ХХ ст. залишається доволі різноманітною. З одного боку, вона представлена рольовими монологами тих професійних типів, які вже були репрезентовані в поезії ХІХ – початку ХХ ст.: В. Бобинський «Швачка», М. Йогансен «Робочий», А. Панів «Наймит», М. Хвильовий «Скляр», «Швець працює», «Біля коксової печі», М. Чернявський «Косар» та ін. З іншого боку, прикметним і зрозумілим є й інтерес українських поетів до нових професій, представників яких вони репрезентують у своїх рольових текстах. Це і нові професії, пов'язані із сільськогосподарською сферою (П. Тичина «Пісня трактористки», І. Драч «Трактористка», В. Заплотинський «Хлібороб», Ю. Данильчук «Пісня орача», В. Симоненко «Прощання Федора Кравчука, колгоспного конюха, з старою хатою» та ін.), медициною (П. Тичина «Пісня санітарки», Л. Забашта «Я – сестра-жалібниця...»), О. Барбак «Роздуми головного лікаря будинку для божевільних про переваги і недоліки безглуздя») та іншими людськими заняттями (М. Шеремет «Альпіністи», І. Драч «Монолог сивого орнітолога Ернеста Натанієла з Йеллоустонського національного парку», Д. Кремінь «Учитель музики», В. Малишко «Старий суфлер», Д. Луценко «Матроська пісня» та ін.).

Персональні монологи в українській ліриці ХХ ст. прикметні й численними звертаннями з боку поетів до різноманітних форм рольової інверсії. Однією з найбільш поширених форм подібної рольової трансформації в українській поезії ХХ ст., як і раніше, залишається статеві інверсія. Найчастіше до неї вдаються поети-чоловіки, а найбільш традиційним мотивом подібних звернень, як і раніше, залишається тема

кохання, об'єктивована в рольовому монолозі жінки (А. Малишко «Дівоча», «Як я любила тебе, Іване...», К. Герасименко «Береза», «Перший сніг», М. Вінграновський «Величальна молоді для молодого», П. Воронько «Стара мелодія», М. Луків «Чекала з армії два літа...», Д. Луценко «Розцвіла моя любов», «Не минай мого подвір'я», Б. Бойчук «Пісня жінки» та ін.). Реалії нової історичної епохи позначились на використанні прийому статевої інверсії і зміни площини її тематики. Чимало рольових жіночих монологів відтворено в поетичних текстах ХХ століття в контексті професійно-робітничої (П. Тичина «Пісня санітарки», «В цех іду я», В. Поліщук «Фабрична», Ю. Яновський «Дівоча Донбасівська»), військової (А. Малишко «Хусточка червона», М. Шпак «Пісня про кисет», П. Усенко «Місяцю-кремню», Д. Луценко «Солдатка») або ж тематики спілкування жінки зі світом природи (П. Тичина «А я у гай ходила...», Д. Загуг «Дівоча туга», І. Драч «Жінка і море», П. Мовчан «Вишивки»).

Прикладом використання прийому статевої інверсії в контексті комбінованої тематики є поезія І. Драча «Трактористка». Поезію відкриває епіграф «із сучасного фольклору»: «На горі горить реактор – Під горою оре трактор...» [1, с. 33], мотив якого далі розкривається в сюжеті поетичного тексту. Його фабульну основу складає розповідь «чорнобильської трактористки» про те, як демобілізований після закінчення Другої світової війни колишній танкіст повернувся додому і влаштувався на роботу трактористом. Якимось, посварившись з головою колгоспу, він сів у танк, який дивовижним чином переховував у себе в клуні, і зрівняв із землею сільську контору, після чого пішов здаватися в район. Описуючи цей неймовірний випадок, героїня твору поділяє роздратованість колишнього танкіста брехнею, яку поширюють із «радянського телевізора» про стан радіоактивного забруднення Чорнобильської зони.

Крім чоловічої, в українській рольовій поезії ХХ ст. прийом статевої інверсії активно використовується і в жіночій поезії: Л. Забашта «Монолог абстракціоніста», Ліна Костенко «Любов Нансена», М. Тарнавська «Я люблю всіх дівчат».

Як у традиційній, так і в дещо незвичній формі українські поети ХХ ст. вдаються й до суб'єктної трансформації, пов'язаної із прийомом вікової інверсії. Поряд із вже апробованими формами суб'єктного перенесення фактично-



го віку поета (як реальної біографічної постаті) в рольову іпостась людини похилого (П. Усенко «Смолянка», О. Ірванець «Старий поет – молодій поетці») або, навпаки, дитячого (І. Драч «Київське небо») віку в поезії ХХ ст. трапляються й приклади доволі незвичних суб'єктних трансформацій. Зокрема, в «Баладі розплющених дитячих очей» І. Драча рольовий монолог ініційовано від особи немовляти.

У поетичному диптиху «Голодомор» Р. Юзви поряд із рольовим монологом матері натрапляємо й на несподіваного рольового суб'єкта – це ненароджену дитину:

Чекать було ще трохи більше року,  
Як мав я народитися на світ [2, с. 65].

Цікавим прикладом, щоправда часткового, використання прийому вікової інверсії є й віршований цикл Ю. Клена «Коло життєве», в якому суб'єктами поетичного мовлення поперемінно виступають рольові персонажі і власне автор. Цикл складається із шести поезій, у яких поетапно простежено вікові зміни, що відбуваються з людиною впродовж її життя: 1. Немовлятка, 2. Хлопчик, 3. Підліток, 4. Юнак, 5. Муж, 6. Старість.

Надзвичайну актуальність в українській рольовій поезії ХХ ст. зберігає й форма суб'єктної трансформації, що використовує прийом танатологічної інверсії, прикметної рольовим монологом, ініційованим від особи померлої людини. Слід констатувати, що прецеденти звертань до цього художнього прийому з боку українських поетів ХХ ст. відмічені не лише зростанням його кількісних показників, а й урізноманітненням самого спектру форм суб'єктної трансформації, яка при цьому використовується. Крім вже традиційного рольового монологу з персонально не ідентифікованим суб'єктом («Могила незнаного бійця», «Голос забитого») використовується і його персоналізована, іменна форма, в якій уявний автор рольового монологу чітко ідентифікується його фактичним творцем: Б.-І. Антонич «Смерть Гете», Л. Первомайський «Прозріння (Апокриф. Пам'яті Кам'яного)», С. Голованівський «Блакитноока Леся», Л. Забашта «Посмертне слово Борканюка, задушене петлею». Поряд із «танатологічним я» (І. Ольховський «Я довго помирав на полі бою...», М. Фішбейн «Я вбитий був шістнадцятого року...») з'являється й «танатологічне ми» (І. Багрянний «За горе народу (Марш полеглих)», Б. Олійник «Живим – од полеглих», В. Гдаль «Впали ми героїчно під Крутами...»). У рольо-

вій поезії українські поети вдаються й до таких суб'єктних модифікацій танатологічної інверсії, як її передсмертна форма, побудована у вигляді рольового монологу, виголошеного перед смертю (В. Голобородько «Ніч перед стратою», В. Герасим'юк «Ми на камінь поклали мечі», Б. Жолдак «Сережки», І. Драч «Монолог незахищеного студента Джеймса Брука перед першим і останнім польотом з хмарочоса»); псевдотанатологічна форма, у якій зIMITовано рольову поведінку псевдосамовбивці (В. Голобородько «Самовбивці»); іронічна форма, в якій танатологічним мотивам надано модальності своєрідного чорного гумору, як, наприклад, у поезії Крюгера Вано «Restnф»:

Я труп,  
Я лежу прикрашений і завітчаний,  
З помадою на губах, шаром нанесеним більшим

За всі рази, коли я цілувався з дівчиною.

Я красивий й мені не відмовить ніхто [3, с. 85].

**Громадсько-політична рольова сфера.** Тематичний спектр громадсько-політичної рольової сфери в українській поезії ХХ ст. може бути достатньо чітко і вичерпно ідентифікованим за ознакою ідеологічної поляризації суспільних сил громадськості внаслідок революційних потрясінь, подій Першої та Другої світових воєн, визвольної боротьби українців та репресивної щодо неї політики радянської держави. Поляризація ідеологічних поглядів у суспільстві зумовлювала й відповідне розмежування естетичних пріоритетів українських митців, зокрема і їхніх уподобань щодо персонажів, які виступали суб'єктами рольового мовлення у створених у цей період поетичних текстах.

Мілітарний пафос непримиренної боротьби із «класовим ворогом» відображений у прикметних навіть назвами творів рольових монологах тих українських поетів, які в період громадянської війни стали співцями ідеологічної пропаганди, стверджуваної радянською владою: В. Бобинський «Пісня стрільців-пролетарів», А. Панів «Нас покликали в військо червоне», П. Тичина «Пісня комсомольців», М. Шпак «Пісня котовця», В. Сосюра «Червоноарми» та ін.

Ідеологічно поляризованим постає і рольовий суб'єкт, змальований у тематичному контексті подій Другої світової війни. З одного боку, це борець Радянської армії або червоний партизан, у рольовому монолозі якого декларовано пафос боротьби з німецько-фашистськими загарбниками (К. Герасименко «Пісня українських пар-

тизанів», В. Сосюра «Ми переможемо», «Пісня партизанів», С. Жуковський «В нерубайських катакомбах»), з іншого боку – повстанець, герой національно-визвольних змагань українського народу проти радянської окупації (М. Боєслав «Марш чорного лісу», «Заповіт борців», «Молитва повстанця», П. Гетьманець «Пісня повстанців», «Пісня – марш «месників»).

Національно-визвольна ідея визначає й тематику рольових поетичних текстів другої половини ХХ ст. У формі рольового монологу безіменного (точніше – узагальненого) українського патріота побудована «Пісня бійця» С. Караванського, поезія П. Гірника «Були у мене мої гори...», присвячена Земліхану Єндербієву, яка написана у формі рольового монологу останнього й інтерпретує тему визвольної боротьби чеченського народу проти російської окупації.

Персонажами іронічного модусу громадсько-політичної рольової сфери поезії другої половини ХХ ст. виступають й українці-псевдопатріоти, змальовані у творах І. Багряного «Суперпатріоти» та «Герой нашого часу», а також останні представники комуністичної партії, яка стрімко втрачала ідеологічний авторитет і безповоротно відходила в історичне минуле – в поезії М. Литвина «Сповідь рядового члена КПУ»:

І ось я конаю.  
Посинів увесь.  
Мені відібрало  
ноги й руки.  
І якась прокучмівська сука  
Вкрила мене транспарантом: «Слава КПРС!»  
Але ще б'ється  
комуністичне серце моє.  
Я ще олігархам і демократам  
жару задам.  
Якщо тільки хтось  
на «шару» налле  
Хоча б  
сто грам [4, с. 77].

#### **Культурно-історична рольова сфера.**

На відміну від двох попередніх, тематичний спектр культурно-історичної рольової сфери в українській поезії ХХ ст. значно розширюється. Зростання інтересу з боку українських поетів ХХ ст. до культурологічної проблематики закономірне. У рольових постатях визначних осіб минулих епох українські митці намагалися відшукати ціннісний історичний досвід, суголосний новітній епосі, приклади особистісної поведінки, прикметної непересічною героїкою,

нестандартними психологічними ситуаціями, виявом діапазону екзистенційних людських світовідчужань тощо. У типологічному розрізі характеру звернень із боку українських митців до культурно-історичної рольової сфери можна виокремити дві основні тематичні площини, пов'язані з рольовими монологами, суб'єктами яких є історичні діячі та письменники.

**Історичні діячі.** Типи історичних постатей – рольових суб'єктів поетичного мовлення у творах митців ХХ ст. окреслені у трьох рольових модифікаціях: узагальненій, персоналізованій та іменній.

В узагальненій модифікації суб'єкт поетичного мовлення постає у рольовому образі певної історичної спільноти. Це, наприклад, племена готів в поезіях О. Ольжича, амазонок і полян – у Яра Славутича, скіфів – у Д. Павличка або піратів – у Ф. Потушняка, кримських полонянок – у Б. Нечерди.

У персоналізованій рольовій модифікації узагальнене «ми» суб'єкта поетичного мовлення трансформовано в певне історично ідентифіковане, але неперсоналізоване, тобто безіменне «я». Це, зокрема, вікінг – в О. Ольжича, тасманський король і вершник – у М. Руденка, мандрівний спудей – у Ю. Андруховича, фараон – у Ю. Гудзя, варяг – у Ю. Завгороднього, раб і жрець – у Ф. Потушняка.

Іменна модифікація рольової постаті історичного діяча передбачає чітку ідентифікацію його персони, співвіднесену із цілком конкретною і добре відомою історичною особою. Цілком певний розрахунок митця на те, що потенційний читач достатньо добре обізнаний із біографією та історичними заслугами такої персони, очевидно, зумовив найбільшу кількість звертань до них із боку поетів, авторів рольової лірики. Серед найбільш популярних у колі рольової поезії постатей української історії – діячі віддаленого у часі минулого: князь Ігор Святославович (поезії Ю. Липи, І. Ольховського, Д. Павличка, М. Голод), його славнозвісна дружина – княгиня Ольга (П. Тичина, Л. Первомайський, Є. Фомін, С. Гординський, Яр Славутич, М. Вінграновський, В. Вовк), князь Святослав (М. Зеров), Нестор-літописець (О. Веретенченко); відомі герої козацького національно-визвольного руху: Іван Сірко (Р. Юзва), Іван Богун (В. Шовкоштиний), Іван Мазепа (Яр Славутич, Р. Юзва), Іван Виговський (В. Онуфрієнко, А. Топчій); славетні борці з радянським окупаційним режимом – Роман Шухевич (Яр Славутич). Серед рольових

монологів визначних постатей зарубіжної історії найбільша кількість звертань належить особі знаменитої героїні французької історії – Жанні Д'Арк (Ю. Клен, В. Малишко, Л. Романчук). Крім неї, це також інші помітні історичні персони – Гільгамеш (М. Зеров), Кір (О. Веретенченко), Спартак (Б. Нечерда), Іван Гус (С. Караванський), Сальєрі (І. Драч) та ін.

**Письменники.** Звернення поетів до рольової іпостасі митця попередніх літературно-історичних епох передусім мотивовано потребою постійного творчого самоусвідомлення, самопізнання, пошуком власної естетичної позиції, ствердженням особистісних художніх уподобань, які визначають сенс та стратегію самоствердження власного творчого «я» в межах тих пріоритетів, які вже здобули авторитетного статусу літературної традиції, продовжують або ж заперечують її. Обираючи героєм свого рольового монологу постать того або того митця, поет свідомо співставляє його ідейно-художню позицію із власними творчими прагненнями, вживаючись в образ іншого, намагається знайти в ньому й себе, усвідомити в дзеркалі відтворюваного ним безцінного художнього досвіду потаємний сенс, рушійні сили та мету справжнього мистецтва.

Персоналізована рольова модифікація образу митця в українській поезії ХХ ст. представлена творами М. Семенка «Естет», Л. Первомайського «Балада про поета, що зостався молодим», Г. Соколенка «Гімн молодих поетів», І. Світличного «Декадент», Ф. Потушняк «Поет-злодій», В. Симоненка «Лист читачів поету», в яких його творчу іпостась інтерпретовано як у вищезгаданому сенсі особистісного естетичного самоствердження, так і в контексті іронічної рецепції літературного графоманства.

Конкретно-історичні рольові образи українських письменників засвідчені поетичними текстами, в яких найбільша кількість звернень адресована постатям Г. Сковороди (І. Драч «Молитва сліз Григорія Варсави Сковороди»,

«Сердечна печера Григорія Варсави Сковороди», «Час», В. Кордуна «Молитва Григорія Сковороди», П. Мовчана «Слово Григорія Сковороди», П. Гірник «Останнє слово Григорія Сковороди», Л. Талалая «Вербою у світ просте»), Т. Шевченка (Б. Лепкий «В Тарасові роковини», Яр Славутич «Дитинство поета», «Тарасів монолог», В. Забаштанський «Думи Шевченка», В. Коротич «Триптих (Пам'яті Шевченка», М. Палієнко «Сумніви слідчого Кирило-Мефодіївців», І. Світличний «Шевченко», Л. Талалай «Останнє слово Кобзаря»), І. Франка (Л. Первомайський «Прозріння (Апокриф пам'яті Каменяра)», В. Грабовський «Монолог вісімнадцятирічного Франка»), Лесі Українки (С. Голованівський «Блакитноока Леся», Т. Мельничук «Монологи Лесі Українки», «Лист О. Кобилянській», І. Пугач «Мовить Леся Українка», Л. Талалай «Надія Лесі Українки», О. Сенатович «Лист Лесі Українки до Стефаніка»).

**Висновки і пропозиції.** Дослідження питань типологізації героїв рольової лірики засвідчує, що проблему встановлення чітких понятійних меж між окреслюваними в тих чи інших класифікаційних моделях їх окремими типами і сьогодні навряд чи можна вважати вирішеною остаточно. До числа гостродискусійних питань дослідження наголошеної у статті наукової проблематики, які потребують подальшого вивчення, відносяться аспекти теоретичного обґрунтування ознак, необхідних для побудови розгорнутої класифікації типів рольового героя ліричних творів.

#### **Список використаної літератури:**

1. Драч І. Храм сонця. Київ : Радянський письменник. 1988. 125 с.
2. Юзва Р. Віче правди. Івано-Франківськ : Нова зоря, 2002. 112 с.
3. Крюгер Вано Ніжна посмішка Берії. Поезії. Київ : Видавництво Сергія Пантюка, 2010. 168 с.
4. Литвин М. Іржання стрижених коней : Поезії. Тернопіль : Підручники і посібники, 2004. 112 с.

#### **Мороз Л. В. Персоналізований герой собственно ролевого типа в украинской ролевой лирике XX века**

*В статье исследован художественный феномен ролевой лирики. Сделан анализ особенностей художественного развития ролевой лирики в украинской поэзии XX в. и, в частности, форм выражения в ней персонализированного героя собственно ролевого типа.*

**Ключевые слова:** ролевая лирика, ролевой герой, персонализированный тип героя, ролевая субъективность, предметно-тематическая сфера выражения ролевого героя.

**Moroz L. Personalized hero with his own role-playing type in Ukrainian role lyrics of the 20th century**

*The article deals with the artistic phenomenon of role lyrics. The peculiarities of artistic development of role lyrics in the twentieth century Ukrainian poetry are analyzed, in particular, the forms of personalized hero's manifestation concerning his own role-playing type.*

**Key words:** *role-playing lyrics, role-playing hero, personalized type of hero, role-based subjectivity, subjective and thematic sphere of role-playing hero's manifestation.*

# ПОЕТОЛОГІЧНІ СТУДІЇ

УДК 801.631.51(045)

**В. І. Базова**

кандидат педагогічних наук, доцент,  
доцент кафедри іноземних мов і прикладної лінгвістики  
Національного авіаційного університету

## ЛІМІНАЛЬНІ ПРОСТОРИ У ТВОРЧОСТІ ШЕРМАНА АЛЕКСІ

*У статті здійснено спробу аналізу текстологічного бачення концепту «лімінальні простори» у творчості відомого американського письменника індіанського походження Шермана Алексі. Автор розвідки поставила собі за мету віднайти філософське підґрунтя уявлення про простір у творах Алексі, ті невидимі духовні опори і філософєми, які живлять і надають смислового виміру його творчості.*

**Ключові слова:** лімінальні простори, корінні жителі Північної Америки, індіанці, спокани, резервація, національна ідентичність.

**Постановка проблеми.** Історична доля американських індіанців є вагомою частиною творчості американського письменника індіанського походження Шермана Алексі, який є представником племені споканів, яке проживає у сучасному штаті Вашингтон (США). В особистій повсякденній діяльності люди діють у рамках етнічного несвідомого, або ментального автоматизму, коли їхня поведінка керується своєрідними стереотипами, котрі мають етнічну природу, тому люди автоматично розрізняють «своїх» та «чужих». Етнічне несвідоме є надзвичайно стійким, його практично неможливо змінити [1]. Навіть якщо людина свідомо змінить етнічну ідентичність, тобто самосвідомість (насправді, переважно лише маніфестуючи це), вона не в змозі змінити своє етнічне несвідоме, яке виявляється в особливостях вживання мови, жестикуляції, способах реакції на події, ставленні до інших людей, характерних забобонах, способі користуватися речами та в різних побутових дрібницях, підсвідомих орієнтаціях і симпатіях. Етнічне несвідоме формується у процесі виховання і соціалізації та є глибиною етнічною суттю окремої людини і спільноти в цілому. Саме етнічне несвідоме народу споканів є основою лімінальних просторів творчості Шермана Алексі.

**Аналіз попередніх досліджень і публікацій.** На формування етнічного підсвідомого

вирішальним чином впливають походження людини та безпосереднє етнічне оточення. Щодо походження, насамперед мається на увазі досвід та доля батьків та найближчого кровного оточення, котре розглядається як своєрідний карт-бланш. Лише після цього можна говорити про мовну близькість, історичну долю, культурні особливості, національний характер, самосвідомість. Доли індіанців племені споканів у середині ХХ ст. мало чим відрізнялися від представників інших індіанських племен. Політика термінації, що її проводив уряд Сполучених Штатів, загнала людей до резервацій, змусивши їх навчатися у школах-інтернатах, де вони були позбавлені можливості спілкуватися рідною мовою. Найближче оточення людини найчастіше сприймається й оцінюється крізь призму кровної спорідненості людей, тоді як завойовники прагнуть переформатувати долю захоплених ними народів, змінивши код їхньої підсвідомості. [9; 12; 13; 2; 3; 5].

О. Шостак пише про те, що «інтерпретація історичних подій, що мають безпосереднє відношення до сучасності, у художній тканині роману є надзвичайно непростим завданням через те, що наративність, виявившись слабким місцем історії, стає потужним засобом історіографічного роману. Загальновідомо, що історичний роман є найбільш залежним від офіційної й літературної ідеології нації» [7, с. 38]. Цінності конкрет-

ної культури допомагають людині спрямовувати своє життя і діяльність у схвалене суспільством русло, завдяки чому відбувається самореалізація кожного індивіда і як окремої особистості, і як члена етнокультурного товариства. Тому розвиток нації насамперед залежить від розбудови національної самосвідомості, свого роду кристалізації й унаочнення імпліцитно присутніх у свідомості народу інтеграційних факторів.

**Мета статті** дослідити особливості втілення категорії «лімінальні простори» у прозі Шермана Алексі. У інтерв'ю, що його Ш. Алексі дав Ненсі Петерсон, він наголошував, що резерваційні індіанці значно більше асимільовані у американське суспільство, ніж люди собі уявляють. «Більшість з них є надзвичайно асимільованою, якщо не зважати на деякі суто культурологічні речі і церемонії. Не існує аж такої культурної різниці між білими бідняками й індіанцями. Сучасна індіанська культура у своїй більшості базується на поп-культурі» [15, с. 123].

**Виклад основного матеріалу.** Просторова ідентичність є одним із важливих елементів конструювання національної ідентичності корінних народів Північної Америки як частини специфічного соціокультурного простору. «Ототожнення себе із конкретним простором є основою для сприйняття загальнонаціональних проблем. Індіанська просторова ідентичність формувалася на основі спільних територій, не останню роль відіграв тут і регіональний складник, базований на певній системі цінностей. Обов'язковими елементами цього виду ідентичності є знання про специфіку власної території й усвідомлення себе її членом, а також оцінка якостей власної території (часто ідеалізована). Таким чином вибудовувалася система національних координат, у яких просторова ідентичність поставала як форма осмислення і вираження територіальних інтересів громади» [8, с. 152].

Просторова ідентичність американських індіанців відіграла неабияку роль у становленні творчості Шермана Алексі. Н. Березнікова вказує у своєму дослідженні, що «для літератури корінних письменників Північної Америки є характерним трікстерська структура оповідання, що включає такі категорії: «Свій – Чужий», «Сильний – Слабкий», «Герой – Слабкий Герой», «Ворог – Слабкий ворог». Ці категорії образів присутні серед героїв оповідань збірки «Одинокий Рейнджер та Тонто в кулачному бою на небесах» (The Lone Ranger and Tonto

Fistfight in heaven), 1993 р., у сценарії фільму «Димові сигнали» (Smoke Signals) 1998 р., за основу якого було взято оповідання «Ось, що значить сказати Фенікс, Арізона» (This is What It Means to Say Phoenix, Arizona)» [2, с. 101]. Анти тези «Свій – Чужий», «Герой – Слабкий» базуються на розумінні приналежності до власного простору на противагу «чужості» чогось, що до свого не належить.

Так, історії, що увійшли до збірки «Самотній рейнджер і Тонто у кулачному бою на небесах» (1993), тематично структуровані навкруг амбівалентної репрезентації резервації, що насправді відображають двозначне ставлення самого Алексі до резерваційного простору. Письменник виріс на резервації, проте зараз він проживає поза її межами у м. Сіетлі штату Вашингтон. Інші його родичі продовжують жити на резервації, тому письменник запевняє, що йому добре відомі проблеми резервації, оскільки він там буває мало не щомісяця. «Я можу писати про смажений хліб<sup>1</sup> і смажену болонью. Мені класно від того, що я не знаю, чи ви можете скомбінувати у власній свідомості традиційну для індіанців образність із смаженим хлібом і смаженою болоньєю. З того, як склалося моє життя, з того, як я почуваю і думаю, складається поєднання традиціоналізму із сучасною культурою» [15, с. 48]. Замість того, щоб обирати між резервацією і мейстрімним суспільством, Алексі пропонує своїм читачам тезу про те, що гібридність зовсім не змушує викорінювати якусь із культур, а навпаки надає комфортний вибір реалій із двох запропонованих культур.

Його твори, сповнені гумору й іронії, мають відкриті і приховані алюзії на американську поп-культуру. Це є особливою рисою його творчості, що надає можливість відразу пізнавати його голос посеред інших голосів індіанських письменників. Його перший роман «Резерваційний блюз» був надрукований 1995 року і попри жорстку критику з боку колег по письменницькому цеху, став національним бестселером і отримав Американську книжкову премію. Він розповідає про прибуття на резервацію легендарного блюзового виконавця Роберта Джонсона, якого переслідує диявол і який шукає захисту у Великої Матусі. Його гітара, що має людські якості та може сама обирати свого власника, обирає нового володаря. Ним спочатку стає Томас Розпалює Вогонь, а потім вона переходить до

<sup>1</sup> Традиційна страва народу споканів.

Віктора Джозефа. Завдяки цьому хлопці утворюють гурт «Стрибки Койота» і починають подорожувати поза межами резервації. У цих подорожах юнаки чи не вперше відділяють себе від резервації, але резервація у процесі цього «роз'єднання» перетворюється у щось на зразок живої істоти, так само як і гітара, завдяки якій стало можливе існування гурту «Койотів». «Резервація вигнула спину, відкрила рота й почала пити, бо музика була на смак дуже знайомою» [11, с. 24]. Навіть більше, у тексті роману неодноразово згадувалося, що резервація сама має голос. Отже, простір уявляється як фантастична тварина, що має власну свідомість і голос. Так, однієї ночі Томас прокинувся і, вийшовши на ґанок, дослухається «до глухих голосів, що луною віддаються у кількох кутках резервації» [11, с. 46].

Описуючи сучасну резервацію, Алексі пише, що від неї «залишилася сама лише шкаралупа від попередньої резервації, фрагмент від цілого. Проте резервація все ще має силу і пристрасть, магію і втрати, радощі і ревності. Резервація тягне сили із життів індіанців, краде із них посеред ночі, безпристрасно спостерігає як зникають коні і лосось. Та резервація вміє і прощати також» [11, с. 96–97]. Резервація є продуктом колоніалізму, який ще й досі існує у сучасному суспільстві, тому вона має свої чітко означені кордони. Саме ці кордони перетинає спочатку Роберт Джонсон для того, щоб потрапити на резервацію аби зустрітися із Великою Матусею, яка має силу зцілювати і наснилася йому у видінні, а опісля ці ж кордони мають перетнути резерваційні жителі, але вже із іншою метою. Вони прагнуть свободи від резервації і всього того, що вона може запропонувати своїм дітям. Таким чином, персонажі Алексієвого роману беруть участь у так званому культурному обміні, бо, як підкреслюють автори відомої розвідки «Імперія дає відповідь», «сприйняття постколоніальності як частини американської формації більше не є «знаком сорому» або незрілості, але є відзнакою окремішності, яка складає потенційну творчу силу американської культури» [14, с. 163].

**Висновок.** Аналіз «Резерваційного блюзу» і «Самотнього рейнджера і Тонто у кулачному бою на небесах» дозволяє дійти висновку, що Шерман Алексі свідомо використовує у своїх текстах категорію лімінальності простору, вносячи у твори потужний струмінь власного бачення сучасної резервації. Зазначений аспект доз-

воляє митцю створити індивідуальний стиль. Також Шерман вводить елементи поп-культури у текст власних творів з метою продемонструвати, що сучасні індіанці добре обізнані із культурою мейнстріму і не є якимсь недоречним історичним артефактом, що випадково застряг у сьогоденні.

#### Список використаної літератури:

1. Абашин С.Н. Свой среди чужих, чужой среди своих (размышление этнографа по поводу новеллы А. Волоса «Свой»). *Этнографическое обозрение*. 2003. №2. С. 26–34.
2. Березнікова Н.І. Стюб як метод виявлення корінної ідентичності у творчості Шермана Алексі. *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*: зб.наук.праць. Київ : Університет «Україна», 2018. Вип. 37. С. 100–108.
3. Колісниченко А.В. Авторська інтерпретація образу Покахонтес у поемі Гарта Крейна «Міст». *Актуальні питання розвитку філологічних наук у XXI столітті*: Міжнародна науково-практична конференція, м. Одеса, 27–28 березня 2015 року. Одеса : Південноукраїнська організація «Центр філологічних досліджень», 2015. С. 59–62.
4. Рыбаков С.Е. К вопросу о понятии «этнос»: философско-антропологический аспект. *Этнографическое обозрение*. 1998. №6. С. 3–15.
5. Шостак О.Г. Иронический китч как способ выявления национальной идентичности в творчестве коренных писателей Северной Америки. *Revitalizace hodnot: umeni a literature III*: колективна монографія [за наук. ред. Josef Dohnal]. Brno : Tribunu EU, 2017. С. 255–264.
6. Шостак О.Г. Опозиція «свій – чужий» у сприйнятті національної ідентичності корінних жителів Північної Америки. *Вісник Національного авіаційного університету. Серія: Філософія. Культурологія* : зб.наук.праць. Вип.1 (25). Київ : НАУ, 2017. С. 137–143.
7. Шостак О.Г. Колективна пам'ять у романі Дж. Бойдена «Оренда» як засіб віднайдення національної ідентичності. *Держава та регіони. Серія Гуманітарні науки*. 2018. №1 (52). С. 38–44.
8. Шостак О.Г. Простір як наратив національної ідентичності народу черокі у романі Діани Глансі «Відштовхуючи ведмеда. Роман про стежину сліз». *Закарпатські філологічні студії*. 2018. Випуск 5. Т.2. С. 151–157.
9. Alexander, Jeffrey. *Toward a Theory of Cultural Trauma. Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley: University of California Press, 2004. P. 1–30.
10. Alexie, Sherman. *The Lone Renger and Tonto Fistfight in Heaven*. New York : Harper Collins, 1993. 240 p.

11. Alexie, Sherman. *Reservation Blues*. New York : Warner Books, 1995. 320p.
12. Allen, Chadwick. *Trans-Indigenous: Methodologies for Global Native Literary Studies*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2012. 336 p.
13. Appiah, Kwame Anthony. *Identity, Authenticity, Survival: Multicultural Societies and Social Reproduction*. *Multiculturalism: Examining "The Politics of Recognition"* / Ed. by Amy Gutmann. Princeton University Press, 1994. P. 149–164.
14. Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth; Tiffin, Helen. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. New York: Routledge, 1989. 296 p.
15. Peterson, Nancy J. *Conversations with Sherman Alexie*. Jackson : University of Mississippi Press, 2009. 224 p.
- 

**Базова В. И. Лиминальные пространства в творчестве Шермана Алекси**

*В статье произведен анализ текстологического видения концепта «лиминальные пространства» в творчестве известного американского писателя индейского происхождения Шермана Алекси. Автор исследования поставила своей задачей определить философскую почву представлений о пространстве в произведениях Алекси. Она составляет невидимую философскую основу, которая питает, придает дополнительные смыслы его творчеству.*

**Ключевые слова:** *лиминальные пространства, коренные жители Северной Америки, индейцы, споканы, резервация, национальная идентичность.*

**Bazova V. Liminal spaces in the texts of Sherman Alexie**

*This article deals with the analyses of the liminal spaces concept usage in the texts of well-known Native American writer Sherman Alexie. The researcher decided to find out the philosophical basis of space understanding in Native American outlook and its incarnation in Sherman Alexie's novels.*

**Key words:** *liminal spaces, Native Americans, Indians, Spokanes, reservation, national identity.*



УДК 82.0

**І. Д. Бєлінська**кандидат філологічних наук,  
старший викладач кафедри іноземних мов  
Тернопільського національного економічного університету**«ЗАГУБЛЕНІ» ТА «ВІДНАЙДЕНІ» – ПОШУКИ ІСТИНИ  
В ПОЕТИЧНІЙ ПРОЕКЦІЇ ВІЛЬЯМА БЛЕЙКА  
(НА ПРИКЛАДІ ВІРШІВ «THE LITTLE GIRL LOST»  
ТА «THE LITTLE GIRL FOUND» ІЗ ЦИКЛУ «ПІСНІ ДОСВІДУ»)**

*У статті аналізуються особливості сприйняття та розкриття пошуку істини у філософському світогляді Вільяма Блейка та його проекція у поетичному слові. На матеріалі поезії проводиться аналіз специфіки цього аспекту в контексті концепту природи. Відслідковується вплив релігійних вчень у авторській інтерпретації розуміння істини.*

**Ключові слова:** людина, світ, вічність, буття, печера, Рай, Пекло, смерть, воскресіння, добро, зло, Бог.

У світовому культурному просторі Вільям Блейк, безумовно, належить до когорти тих творчих особистостей, чії доробки постають поза часом та асоціюються із пошуком, боротьбою, піднесенням, протистоянням та утвердженням.

Внутрішній драматизм пошуку істини є основним нервом поетичного слова Блейка, отже, його трактування істини чи справедливості заслуговує на ретельну увагу.

Поетична спадщина поета, безумовно, є об'ємною та багатогранною й неодноразово поставала в центрі уваги як поціновувачів поезії, так і критиків, культурологів, філософів тощо. Перелік всіх дослідників зайняв би не одну сторінку, отже, з огляду на заявлену тему доцільно зазначити, що сьогодні у зарубіжному літературознавстві спостерігаються дуже неординарні підходи до творчості Блейка, які виражені у різних доробках, представлених такими науковцями, як М. Шухард («William Blake's Sexual Path to Spiritual Vision» 2008), П. Швенгер («Blake's Boxes, Coleridge's Circles, and the Frame of Romantic Vision» 1996), та іншими. Заслуговує на увагу й книга «Блейк» (2004) за авторством відомого британського літературного критика Пітера Акройда, у якій скрупульозно відслідковано увесь життєвий та творчий шлях поета. Хоча і з чітким наголосом на Блейка-художника, проте автор наголошує, що «зараз його (Блейка) з повним правом можна назвати останнім великим релігійним поетом Англії» [1, с. 12].

У російську літературу В. Блейк увійшов на початку ХХ ст. завдяки перекладачам К. Бальмонту та С. Маршаку, й від того часу його творчість висвітлювалась із різних ракурсів – як і з відверто ідеологічного (Васільєва Т.Н. «Лирика Вильяма Блейка» (1969), Єлістратова А. «Уильям Блейк» (1957) та інші), так із новітньо-прогресивного (Глебовская А. «Предварение» (2006), О. Зверев «Величие Блейка» (1982), О. Донских «Волны бесконечности в кубке воображения» (2007), В. Сердечная «Нарративные стратегии ветхозаветных пророчеств в поэзии Уильяма Блейка» (2006)). На особливу увагу заслуговує науковий доробок російської дослідниці Г. Токаревої, де широко проаналізовано специфіку втілення Блейківських поглядів у його творчості [2, с. 28].

В українському літературознавстві Вільям Блейк все ще залишається «білою плямою». Винятком є лише поодинокі розвідки в критичній думці, що представлені дослідженнями Д. Наливайка, Д. Дроздовського В. Кейса, та в царині перекладознавства. Тут варто згадати Роберта Фроста, який зазначав: «Поезія – це те, що не піддається перекладу. Замислувати візерунки блейківських віршів важко відтворити іншою мовою, і версії перекладів вважаються радше переспівом, аніж повноцінним викладом поетичної думки».

Отже, творчість В. Блейка для українського літературознавства залишається відкритою темою у багатьох аспектах.

Головною метою даної роботи є спроба розглянути систему образів, завдяки яким відбувається відображення блейківських пошуків істини та вагань в рамках поетичного диптиху в межах окремого циклу з позицій розуміння концепту природи у світогляді В. Блейка, а також встановлення параметрів авторських концепцій людини і світу, аналіз релігійно-філософських орієнтацій поета (що дає ґрунт для розуміння трактування в його ліриці ідеалу і реальності, життя та мистецтва, культури та цивілізації), а також специфіки ідеостилу митця.

Масштаби поетичного мовлення проявились у образній системі Блейка, багато чому завдячуючи його уяві, яка, на думку російського дослідника А.Зверева, є «верховним божеством» та «ключовим поняттям» поетової філософії [3, с. 16].

Філософія циклу «Пісень Досвіду» інша, багато в чому протилежна «Пісням Невинності». А. Глебовська зазначає, що «Пісні Невинності» являли собою філософську систему Блейка (якою вона була на час їхнього створення), коли він твердо дотримувався біблійних уявлень, і його книга – «свого роду гімн справедливому та милосердному християнському Богу, що постійно дбає про дітей своїх та страждає поруч з ними, щоби наставити їх на шлях істинний» [4, с. 10–11]. Дослідниця справедливо звертає увагу на двоплановість кожного з віршів (що походить, на її думку, від концепції Сведенборга про співвіднесення земного та небесного світів): якщо з зовнішнього боку це цикл прозорих за змістом віршів, побудованих на образах, зрозумілих і дитині, то з внутрішнього – це надзвичайно глибокодумні вірші з розгалуженою системою багатозначних символів [4, с. 10–11].

«Пісні Невинності» втілюють світлу, сонячну, безневинну сторону існування й таку ж радісну, усміхнену реакцію на неї людини. Це по-дитячому безгрішний, наївний, сповнений оптимізму, щирий, відкритий світ природи і юних істот в ньому, відтак і мова, і структура є простими і зрозумілими, схожими на дитячі віршики із «прозорими» образами, не обтяжені складними синтаксичними одиницями чи зарозумілою лексикою. Проте за зовнішньою простотою форми тут «ховаються плоди болісних духовних пошуків поета-філософа» [4, с. 10–11].

Дослідниця називає цю нову концепцію «натуралістичною», маючи на увазі, що тепер центром для поета стає саме земна реальність, яка викликає такий палкий протест. Тепер Блейк

відкидає ідеї Сведенборга – за визначенням А. Глебовської, як однобічні та такі, що пропагують пасивність [4, с. 10–11], а радше сказати – просто як ідеї християнські.

Паралель до вірша про загубленого хлопчика з «Пісень Невинності» – «The little girl lost» («Дівчинка, що заблукала»), вірш, який природно розглядати в парі з наступним віршем цього ж циклу «The little girl found» («Знайдена дівчинка»). К. Рейн зазначає, що філософським підґрунтям цих творів була одна з робіт Тейлора [5, с. XXXIV]. За тлумаченням О. Зверева (який, втім, посилається врешті-решт на Гірша), ці два «зовнішньо прозорих вірші» є насправді «дуже складними для трактування», оскільки, як вважає значна кількість дослідників, тут йдеться про воскресіння не у Вічності, а в земному раю, після того, як «Земля опам'ятається». Відповідно, дівчинка Ліка трактується як символ безгрішної душі, а Лев («Золотий дух») – як янгол смерті; ліс – як земне життя; роздягання Ліки левицею – як позбавлення плотської оболонки, фізична смерть; Печера – як «блейківський Рай» на землі; Небо й Земля тут вже невіддільні [6].

Зарубіжний дослідник Д. Вагенкнехт поглиблено розглядає образ Ліки у згаданих віршах як втілення традиційного образу царської доньки [7 с. 37], а також пробує знайти у даному образі й паралелі до образу Христа-дитини [7, с. 72]. Його інтерпретації близькі Г. Токаревіч, що поділяє ідеї Вагенкнехта. Вона теж бачить у Ліці царську доньку, а з нею у міфах й казках часто пов'язується мотив втрати її батьками, і тоді Лева можна трактувати як істоту безтілесну, якій дівчина призначалася дружиною. Таким чином, чудовисько слід розуміти або як монстра, який, будучи персоніфікацією смерті, знищує жертву, або бачити наслідком ситуації благий союз, поєднання дівчини із нареченим, ширше, алегоричніше – як поєднання людини з Богом [8, с. 238].

З цього погляду нас мають насамперед зацікавити саме пейзажні образи, на які покладено таке колосальне семантичне навантаження, специфіка суто художніх рішень поета, яким тлумачами його символіки усе ж таки не приділялося досить уваги.

Поет дійсно розпочинає перший вірш зі встановлення власного бачення прийдешності й часу взагалі («The little girl lost»):

In futurity  
I prophetic see,  
That the earth from sleep,

(Grave the sentence deep)  
 Shall arise and seek  
 For her maker meek:  
 And the desert wild  
 Become a garden mild [9, с. 86].

І в цій картині існує Вічність, але не як спиритуальне буття душ в Раю, як вважає більшість ортодоксальних християн, а й справді – в оновленому, «виправленому» земному бутті. Та більшість дослідників, які акцентують це (особливо ж дослідників радянських), ладні, вочевидь, мовчазно сприймати це як декларацію матеріалістичного світосприйняття, протиставленого усяким спиритуалістичним «фантазіям».

Здається, що такий поворот теми природи для «Пісень Досвіду» цілком зрозумілий: Земля та всі фізичні істоти немовби заявляють про своє право на вічне й позбавлене страждань існування. Однак тут є два моменти, які суттєво ускладнюють цю схему. По-перше, така позиція з біблійної точки зору (для часів Блейка – практично офіційної) є бунтом Творіння проти Творця, тим абсурдним докором глині гончара («нащо ти мене виліпив?»), про який говорить пророк Ісайя (Іс. 45:9), слова його повторені ап. Павлом (Рим. 9:21). Втім, якщо розуміти Творця як деспотичного Юрайзена, то авторська позиція зрозуміла. Але водночас у Новому Завіті міститься уявлення про царство праведників, що воскресають тілесно<sup>1</sup>, отже – ця концепція йде з християнської традиції, і немає особливих підстав вважати Блейка якимсь «стихійним матеріалістом». Навпаки, образ вічного літа («In the southern clime, Where the summers prime»), в якому воскресла Ліка слухатиме співи птахів, максимально спиритуалізований. Якщо зазвичай в пейзажному образі Блейка наявний не стільки живопис словом, скільки «книжна» емблема, якщо не сказати трафарет, то в даному контексті ці нехитрі емблеми сповнені величній значимості, ідеального узагальнення:

Frowning frowning night,  
 O'er this desert bright,

Let thy moon arise,  
 While I close my eyes [9, с. 88].

Образи покірних і прихильних до людини звірів, позбавлених рис хижацтва, також «традиційні»: вочевидь, ці постаті нагадують персонажів біблійного Раю, в якому Адам ще до гріхопадіння володарював над усякою твар'ю. Небезпечність і незалежність звіра від людини художньо зняті, реальних безтіальних рис в них ми не знайдемо: «королівський» лев та інші істоти у вірші Блейка – це репрезентативні декоративні постаті, які немов прийшли з геральдичних зображень:

The kingly lion stood  
 And the virgin view'd,  
 Then he gambold round  
 O'er the hallowd ground:  
 Leopards, tygers play,  
 Round her as she lay;  
 While the lion old,  
 Bow'd his mane of gold.  
 And her bosom lick,  
 And upon her neck,  
 From his eyes of flame,  
 Ruby tears there came,  
 While the lioness  
 Loos'd her slender dress,  
 And naked they convey'd  
 To caves the sleeping maid [9, с. 88, 90].

Цілком природно, що в такій стилістичній проекції лев – символ «Золотого духу смерті» – виглядає радше як святковий дарунок, ніж як небезпечний хижак («The little girl found»):

They look upon his eyes  
 Fill'd with deep surprise:  
 And wondering behold,  
 A spirit arm'd in gold [9, с. 94].

Так само близькі до стилістики наївного мистецтва, зокрема дитячої казки, й пейзажні обставини, в яких губиться дівчинка: похмурі хащі, місяць в ночі тощо.

Дещо окремої уваги вимагає образ Печери, про яку, мабуть, мало сказати, що це «блейківський Рай на землі». Адже Печера – один з найглибших архетипів нашої підсвідомості, який в архаїчній міфології «протиставлено зазвичай і могилі, і підземному царству»; в печері існують істоти зі скуповдженою шерстю, аморфні й безструктурні; тут замовкає розум і запановують приховані інстинкти; вона здавна є сакральним прихистком [10, с. 311]. З погляду психоаналітиків, Печера є втіленням Жіночого; в християнстві вона – декорація містерії Різдва, коли вті-

<sup>1</sup> На основі цього в деяких протестантських і постпротестантських доктринах XIX–XX ст., які стоять на грані відходу від християнства, сформувалася ідея заперечення безсмертя душі, раю та пекла. Так, адвентисти вважають, що після смерті душа пробудиться у судний день; по Другопрішесті Христа буде створено нову землю, де царюватимуть праведники. Відома також теза Свідків Єгови: *Ти житимеш вічно у раю на землі!* Загальновідомо, що концепція Блейка склалася в річищі цього напівбогословського, напівверетичного ходу думки.

лене Слово вперше входить у тілі Немовляти в матеріальний світ, поза яким досі існувало. Печера – складова частина канонічної ікони Різдва, і західний світ не забув цієї символіки, тисячі й тисячі разів повтореної в католицькому мистецтві й автоматично перенесеної в протестантські ілюстрації до Біблії. Усі ці аспекти змісту Блейк, безумовно, чи то усвідомлював (християнська концепція), чи то глибоко переживав інтуїтивно. У нього Печера є втіленням самої Природи, розкриттям надр Землі для народження, а не для взяття мертвого тіла. Звірячі загрозовість і хижість тануть без сліду:

To this day they dwell  
In a lonely dell  
Nor fear the wolvis howl,  
Nor the lions growl [9, с. 96].

Отже, казково прекрасні звірі ховають у Печері заблукалу Ліку, яку знаходять батьки, і це свідчить про безбоязкість, з якою Блейк стверджував ідею краси Смерті. Водночас світла оптимістичність цього диптиху, яка дещо вибивається з загального колориту другого циклу, нагадує, що спершу ці вірші, на нашу думку, мали увійти усе ж таки до «Пісень невинності».

Поет не лише переосмислює тенденції, властиві «ідилічному» рокайльно-сентиментальному пейзажу, але й активно на них спирається. Його природа й звірі – виразно «книжні», несуть в собі енергію символічного узагальнення. Природа в ліриці Блейка, за всієї ідилічності й «людського виміру» його пейзажів, вкрай спиритуалізована. Вона – в постійному діалозі з Богом, який, проте, лишається «поза нею», і тут Блейк не виходить за межі теологічних уявлень християнства. Але якщо у «Піснях Невинності» Бог залишається Добрим Отцем свого Творіння, й страждання останнього визначені відпадінням або повстанням Тварі проти Творця, то в «Піснях Досвіду» поет обирає позицію обстоювання прав повсталі Тварі, доходючи до «гностичного» питання: чи ж справді добрий Бог створив цей світ? Велична і жахаюча хижість природи, в якій усе базується на взаємопоїданні, викликає

естетичне захоплення Блейка: для нього сповнені естетично-художньої вартості і спиритуальні поривання людини до Бога й янголів, і бестіарна сила, втілена в Тигрі. Відкидаючи салонну естетику своєї епохи, Блейк є одночасно піонером насиченого «антиестетизмом» урбаністичного пейзажу в літературі, значно випереджуючи таких поетів, як Верхарн чи Брюсов. Таким чином, в ліриці Блейка пейзажний образ (включаючи образи тварин) є не пасивним, нейтральним фоном, а рушійною силою ліричного сюжету, і служить символічному укрупненню художнього узагальнення, активному виразу філософсько-естетичної концепції автора.

#### Список використаної літератури:

1. Акройд П. Блейк. Питер Акройд; [пер з англ. Т. Азаркович ]. Москва : ООО Издательский дом «София», 2004. 672с.
2. Белінська І. Концепт природи в поезії Вільяма Блейка та Федора Тютчева: дис. ... канд. філол. н. Т., 2011. 189 с.
3. Зверев А.М. Величие Блейка. Блейк У. Избранные стихи: Сб. / [сост. А.М. Зверев]. Москва : Прогресс, 1982. С. 5–33.
4. Глебовская А. Предварение. Блейк У. Песни Невинности и Опыта; [пер. с англ. С. Степанова]. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2006. С. 5–21.
5. Raine K. Introduction / Blake W. Poems and prophecies. Lnd. : Campbell, 1991. P. XV–XL. (Everyman's library; 34).
6. Зверев А. Уильям Блейк. *Иностранная литература*. 1997. № 7. URL: www.ruslib.org.
7. Wagenknecht D. Blake's night: William Blake and the Idea of Pastoral / David Wagenknecht. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1973. 321 p.
8. Токарева Г.А. Образы сада и леса в мифосистеме У. Блейка. *Вестник ВГУ. Гуманитарные науки*. 2003. № 2. С. 237–245.
9. Блейк У. Песни Невинности и Опыта / Уильям Блейк; [пер. с англ. С. Степанова]. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2006. 272 с.
10. Топоров В.Н. Пещера. *Мифы народов мира*: В 2 т. Москва : Сов. энциклопедия, 1982. Т. 2. К–Я. С. 311–312.

**Белинская И. Д. «Потерянные » и «найденные» – поиски истины в поэтической проекции Вильяма Блейка (на примере стихотворений «The little girl lost» та «The little girl found» из цикла «Песни Познания»)**

*В статье анализируются особенности раскрытия поиска истины в философском мировоззрении Вильяма Блейка и его проекция в поэтическом слове. На материале указанных стихотворений проводится анализ специфики этого аспекта в контексте концепта природы. Прослеживается влияние религиозных учений в авторской интерпретации понимания истины.*

**Ключевые слова:** человек, вселенная, вечность, бытие, пещера, Рай, Ад, смерть, воскресение, добро, зло, Бог.

**Bielinska I. “Lost” and “Found” – Searches of the Truth in Poetical Projection of William Blake (on the examples of “The little girl lost” and “The little girl found” – from “Songs of Experience”)**

*The peculiarities and interpretation of the Truth searches of William Blake’s philosophy paradigm and his projection in poetry are analyzed in the article.*

*The analysis of specific aspects is carried out on the studying of the mentioned poems concerning the nature concept. The influence of religious doctrines and their interpretation by the author are focused on.*

**Key words:** human, world, eternity, genesis, cave, Heaven, Hell, death, resurrection, goodness, evil, God.

## ТЕМА БЕЗУМСТВА ТА ФЕНОМЕН ДВІЙНИЦТВА В ЦИКЛІ «ДВІЙНИК, АБО МОЇ ВЕЧОРИ В МАЛОРОСІЇ» А. ПОГОРЕЇЛЬСЬКОГО: ВНУТРІШНЬОЖАНРОВА ТИПОЛОГІЯ ТВОРУ

*У статті здійснено спробу аналізу внутрішньожанрової типології та феномену двійництва у циклі «Двійник, або мої вечори в Малоросії» А. Погорельського. Досліджено тему безумства.*

*Ключові слова: жанротворчі риси, російська проза двійництво, безумство, епістемологічна ситуація.*

**Постановка проблеми.** На початку 1820-х років XIX століття утверджувалася російська проза та жанр повісті зокрема. Поетичні тексти, які займали головне місце у перші десятиліття XIX століття, сформували вподобання до всього незвичного, високого. Сюжетні твори стимулювали зацікавленість героями із надзвичайно сильними почуттями. Вітчизняний побут і типи характерів представлялися письменникам тих часів малоцікавими, такими, що не давали опори для будови сюжету й не були спроможними привабити увагу читачів. Тому, звернувшись до створення прозаїчних творів наприкінці 1820-х початку 1830-х років, російські романтики пішли шляхами поетів. Вони почали з того, що спробували занурити читача у світ, де панували таємничі сили, де все загадкове вражає своєю несхожістю зі звичною для більшості людей реальністю. Романтики-прозаїки змінювали епохи, костюми й місця дії, переміщали персонажів у екзотичну обстановку або зіштовхували їх із надприродними явищами. Фантастичні образи, створені уявою письменників або взяті з міфів чи фольклорних творів різних народів, почали переходити з однієї романтичної повісті до іншої. Прагнення до всього незвичного призвело до того, що у творах почали відображатися демонологічні вірування та з'являтися образи нечистої сили.

**Мета статті** – здійснити спробу аналізу внутрішньожанрової типології та феномену двійництва у циклі «Двійник, або мої вечори в Малоросії» А. Погорельського. Дослідити тему безумства.

**Виклад основного матеріалу.** Першою оригінальною російською фантастичною повістю вважається «Лафертовська маковниця» (1825) А. Погорельського, яка пізніше ввійшла до циклу «Двійник, або Мої вечори у Малоросії» (1828).

А. Погорельський створив цікаву модель творчості. Він створював літературу з літератури, використовуючи готові сюжетні схеми, мотиви, граючи у розважливого, або у простодушного, або навченого пізнанням у нових предметах оповідача, який приміряє різні маски. Його творчість – можливість утілення здібностей і властивостей особистості, які інакше персоніфікуватися не могли.

Цикл «Двійник, або Мої вечори у Малоросії» є зразком нової композиційної форми, який виник на стику декількох літературних напрямів. Питання стосовно жанру твору вирішується дослідниками неоднозначно. Ми можемо зустріти декілька поглядів на цю проблему.

М. Тур'ян визначила твір як цикл оповідань [13, с. 13]. Н.Л. Степанов називає збірником повістей [11, с. 14]. А.А. Шалаєва вважає, що це «перший російський роман» [14, с. 381]. Однак погляд А. Шалаєвої вважається непереконливим. Головна увага А. Погорельського націлена на художнє дослідження загальних закономірностей дійсності, виявлення суттєвих рис людської природи. У творі тільки накреслені деякі жанротворчі риси роману. Письменник не прагне прослідкувати долю героя. Тут немає і героя романтичного типу як композиційного та семантичного центру твору. Головним стрижнем усього циклу стає напружена суперечка

Антонія та його Двійника про суть стосунків людини та світу, про межі пізнання дійсності людиною, про можливість існування у світі ірреального й чудесного. Автор не створює роман, бо не намагається відтворити дійсність у її епічній повноті. Тут відсутні базові, семантично значимі властивості роману як змістовної форми, але створення циклу повістей як жорсткої розповідної структури свідчить про рух письменника до роману, про наявність у нього романного мислення. Цикл з авторським текстуальним закріпленням має на увазі, з одного боку, певну цілісність, міцність «конструкції», спільність її елементів, а з іншого – відносну самостійність, потенційну автономність його складників. Повісті, що входять до циклу «Двійник», можуть існувати окремо (це підтверджується, наприклад, «незалежним» життям «Лафертовської маковниці»). Однак всі розказані історії взаємодіють. Їх місце в загальній структурі циклу, у його архітектоніці закріплене функціонально: кожна з повістей – аргумент у суперечці героїв про можливість існування у світі ірреального та фантастичного початку.

Принцип об'єднання у цикл був підказаний «Серапіоновими братами» Гофмана (1819–1821): читання та обговорення творів і бесіда, що відштовхується від змісту, але достатньо вільна. Цей спосіб організації твору давав можливість об'єднати різні, далекі за змістом і жанром, твори. Діалогічна форма як принцип організації циклу дає можливість для розгортання дискусії, суперечки. У А. Погорельського – це чотири повісті, які наратор Антоній і його Двійник розповідають або читають, а потім головні теми обговорюють у формі бесіди.

Структура циклу підпорядкована суворій симетрії: текст поділяється на дві частини, кожна включає по три вечори, упродовж яких герої (Антоній і Двійник) розповідають по дві повісті; у якості своєрідної межі між частинами сприймається розділ про різні типи розуму, який відсилає до філософського твору матеріаліста Гельвеція «Про розум». Урівноваженість структурного поділу циклу має на меті підкреслити принципову рівноправність поглядів обох учасників полеміки. Герої виступають в однакових функціях опонентів, співрозмовників, носіїв інших точок зору. У кожного рівна кількість аргументів у полеміці. Автор не схильний співчувати крайнощам поетичної екзальтації Антонія, але він і не солідарний із сухим раціоналізмом Двійника. Істина знаходиться посередині: у діалек-

тиці інтуїтивного та розумного початків у людині, у їх взаємодії та боротьбі, тяжінні та відштовхуванні. Авторська позиція у циклі значно глибша та не зводиться до поглядів будь-кого з персонажів.

Отже, цей твір є перехідним, проміжним між циклом повістей і романом. Це ще не роман, а цикл з інтегруючим початком, який перебуває на межі зародження російського роману. Синтезуючим початком виступає авторська ідея про співіснування у світі реального та фантастичного, про співнаявність на рівних у людській природі емоційного й раціонального початків, «поезії та прози» [1]. А. Погорельський використовує форму циклу задля втілення актуальних і обговорюваних проблем свого часу: зацікавленість нез'ясованими явищами у природі й людині, місце уяви у творчості, співвідношення літератури й дійсності. Актуальним було звернення до фольклору та теми простої людини.

Автор першим в російській літературі звертається до образу Двійника. Цей персонаж має німецький «родовід»: «УНімеччині, де подібні явища частіше трапляються, нашу братію називають *Doppelgänger*» [4] (*German origin: 2 words a) Doppel – double, b) Gänger – walk or walker*).

В англійських словниках ми знаходимо таке тлумачення цього терміну: «*Someone that looks the exact same as another person. Yet not a twin. Ghost identical to living person: An apparition in the form of a double of a living person*».

– *dop·pel·gāng·er or dop·pel·gāng·er (dɔp'əl·gāng'ər, -gəng'-) n. A ghostly double of a living person, especially one that haunts its fleshly counterpart* [15]. (Духовний двійник живої особи, що часто відвідує тілесну точну копію);

– «*a ghostly double or counterpart of a living person*» [16] (духовний двійник або точна копія живої особи).

Літературне значення *Doppelgänger* у німецькій мові – «*Ghostly Double*». «*One who nearly or completely resembles another – but with no biological relation. Believed to be an omen of death if one was ever to see their Doppelgänger*» (Той, хто приблизно чи повністю нагадує іншу, але без біологічного відношення. Вважається віщеним смерті, якщо бачити *Doppelgänger*).

У фольклорі цей образ розглядається як передвісник поганої вдачі: a) When you see your own *doppelgänger*, it's an omen of death. b) When you see a relative's or friend's *doppelgänger* it could mean illness or bad luck for him/her (a) бачити свого двійника – передвіщення смерті;

б) бачити двійника родича чи друга – передвіщення хвороби або поганої вдачі).

«Двійник – це та частина душі нарратора, яка до певного часу мовчить, щоб у відомих обставинах заговорити, схвилювати думку, довести її до роздвоєння» [4]. Ор. Сомов писав у «Північних квітах 1829 року», що за поняттям, яке письменник зв'язав з цим словом, двійник є тією мрією уяви, на якій заснувалося повір'я, що людина бачить іноді саму себе в якомусь зловісному привиді.

Н.Л. Степанов стверджує, що персонаж Двійника, співрозмовника нарратора у «Вечорах», не має містичного характеру гофманських «Doppelgänger», а лише виступає носієм тверезого та скептичного начала. Двійник А. Погорельського – це свого роду авторський голос, якому притаманне саме раціональне начало [11]. А.Б. Ботникова називає Двійника внутрішнім голосом героя [2].

Митці, що творили за часів А. Погорельського, розуміли двійника як «мрію уяви, на якій заснувалося повір'я, начебто людина бачить іноді саму себе у якомусь зловісному привиді» [8, с. 26]. Однак у Двійнику немає нічого зловісного. Його образ і образ Антонія є схематичними й умовними. На думку Р. Піса, Двійник – «літературний прийом для автора, який залишився у провінції без спілкування, прийом, що дає можливість обговорити деякі ідеї» [9, с. 200]. В. Брію, відзначаючи схильність до містифікації, літературної гри, вважає Двійника закономірним персонажем, оскільки він «відповідає правилам гри» [3, с. 16].

Зазначені автори не аргументують свій вибір відносно того, кому належить Двійник – автору чи нарратору. Дійсно, якщо Двійник – це лише внутрішній голос нарратора або автора, то, беручи до уваги «егоцентризм» романтичної свідомості, не має особливого значення, кому з двох він належить. Якщо взяти до уваги аналітично-ігровий характер «Двійника» по відношенню до літератури, а також той факт, що різні варіанти «нарраторів і слухачів» неодноразово обігравалися в багатьох «Вечорах» XVIII століття, маємо замислитися над тим, чи настільки асемантичним є Двійник як персонаж. Крім того, він сам називає себе духом, підкреслюючи свою приналежність до якогось іншого світу. Не кажучи вже про те, що він розповідає історії зі свого життя, де він з'являється без свого «господаря» та радить Антонію прочитати Апулея, якого він, Двійник, читав, а Антоній – ні, що вказує на те,

що йдеться про двох відокремлених від авторського «я» персонажів [7].

Дуалізм знайшов вираження в організації суб'єктних стосунків: вірі в існування потойбічного світу, висловленій А. Погорельським, протиставляється твердження Двійника, що людському пізнанню доступне лише реальне і, як наслідок, надприродним є обман почуттів. Таким чином, А. Погорельський і його Двійник уособлюють дві сторони авторської свідомості, а їхній діалог – лише форма внутрішньої мови.

Двійник ближчий до народно-поетичної традиції, до розповсюджених у той час усних оповідань, де двійник з'являється як повторена зовні людина, безтілесна й матеріальна, зазвичай не спілкується, з'являється та зникає невмотивовано, не заподіює зла, але іноді є його передвісником.

Двійник – просто співрозмовник, добрий товариш, про якого мріє самотній Антоній. З одного боку – це «образ ваш, що явився вам», а з іншого – «запевнювальний голос», «приємна посмішка», детальне зображення зовнішності – приятель доволі «матеріальний» [10]. Вони обговорюють явища, Двійник знаходить їм наукове або логічне пояснення: сон, інтенсивні розумові заняття, «згущення крові». Автор веде іронічну гру: двійник, що викриває привиди, називає себе «духом», сміється, як над забобою, над фатальним значенням півночі та півнячого крику для духів і зникає, як тільки годинник б'є 12. Так, у книзі діє це «освітлення» ситуацій, персонажів, сюжетів. Такий вид містифікації захоплює та дає несподівані результати.

Фігура двійника трактується як композиційний прийом, як формально-умовний образ автора, який з'явився «для того, щоб тішити, за можливістю, самотність» [4].

А. Погорельський вважає, що явище Двійника не пов'язане з наявними у свідомості людей забобонами. Він розвінчує міфи про те, що духи бояться півнячого крику, що «час півночі для двійників – час фатальний» і дає підкреслено життєве пояснення тому факту, що Двійник зникає рівно опівночі: «спати час» [10, с. 16]. Згідно із забобонами, зустріч із двійником передвіщує смерть, але Антоній не без гумору каже: *«Тепер минуло вже десять років після першої зустрічі нашої, і я не тільки живий і здоровий, але, кажуть, навіть погладшав з того часу»* [10, с. 11].

Двійник – alter ego Антонія – не лякає героя, а викликає зацікавленість. По суті, за цим стоїть



зацікавленість людини собою, спроба своєрідної «інвентаризації» власного душевного світу, спрямованість на досягнення внутрішньої гармонії. Двійник і Антоній – це дві сторони одного «я», однієї свідомості, але між ними встановлюються діалектично складні стосунки «тяжіння – відштовхування». Їхній диспут – це свого роду внутрішній діалог, експлікований зовні, напружена суперечка між серцем і розумом. Перед читачем розгортається захоплюючий процес самопізнання та осягнення навколишнього буття. Полеміка героїв має багатоаспектний характер і проектується на різні сфери: філософську (межі пізнання світу, співнаявність у ньому реального та ірреального начал), психологічну (взаємовідношення раціонального й інтуїтивного у природі людини, розуму й душі; процес самоаналізу), етичну (вплив розуму на моральність), естетичну (скептичне ставлення двійника до повістей Антонія та критична оцінка останнім розповідей його опонента знаменують незадоволення художника результатами своєї творчості).

Автор нагороджує Двійника рисами Мефістофеля: кульгавий, баламут. Він зі сміхом відкидає народні прикмети нечистої сили. У його вуста автор вкладає «викривальні» розповіді про надприродне, профануючи саму ідею містичного з погляду здорового глузду. Гра можливостями амбівалентних тлумачень закладена в самій його знаковій зовнішності. Не випадково з цього починається розповідь про першу появу Двійника, з його портретного, по суті, автопортретного зображення, що завершується такою деталлю: «...коли підходив до мене ближче, – розповідає нарратор, – то я побачив, що він дещо кульгавий на праву ногу. Волосся кучеряве, очі блакитні, губи товсті та ніс кирпатий» [10, с. 3]. Логічно припустити, що характерологічні особливості Двійника – камертон його оповідання.

Поява Двійника, на нашу думку, може бути осмислена в руслі літературної традиції романтизму, де двійник, як і двійництво, – «символ дисгармонії людини та світу, вираження краху цілісної системи всесвіту, яка була притаманна просвітителям» [12, с. 215]. Поданий письменником варіант двійництва сигналізує про ситуацію епістеміологічної невпевненості в адекватності розуміння світу, в якій опинилася людина перехідної епохи, коли стара, просвітницька система світобачення почала руйнуватися, а встановлення нової, романтичної ще тільки окреслювалось. А. Погорельський іронізує над тією ситуацією епістеміологічної кризи,

що склалася в російському суспільстві. Поява Двійника свідчила про прагнення будь-якими засобами пояснити нез'ясовне чи, навпаки, вірити в чудеса.

Поява Двійника може бути класифікована і як наслідок безумства нарратора-Антонія. Не випадково автор вводить до повісті історію про «одного лікаря в Німеччині», якому з'являвся двійник («... я знав одного лікаря в Німеччині, людину поважну, який переконає, що йому часто являється двійник», – розповідає Двійник. На це Антоній відповідає: «Можливо лікар ваш трохи хворий?» Кому він ставить цей діагноз? Лікареві чи собі? Двійник, який не вірить у існування двійників, погоджується: «І я так вважаю» [10, с. 31]). Це приклад авторської самоіронії: у цьому безумному світі людина не може бути впевненою навіть у власному розумі.

Натяк на безумство Антонія дає підставу сприймати його як «ненадійного» нарратора (цей термін створив У. Бут, коли норми нарратора та імпліцитного автора не збігаються). Читач може припустити, що все розказане в повісті – плід розладнаної уяви Антонія. Жодного спростування, як і доказу, цьому факту немає: автор, який міг би розв'язати суперечності, не проявляється.

Два герої циклу втілюють два полярні типи свідомості: поетичне, яке керується уявою, осягає світ інтуїтивно (Антоній), і прозаїчне, яке підпорядковується духу аналізу, раціоналізму, скепсису (Двійник). Мрійливість Антонія сприймається як одвічна спрямованість романтика з тьмяної повсякденності у світ марень, вигадки, казки, вторгнення чудесного, ірреального початку й покликана відтіняти суєтну, буденну сторону буття. Прозаїчна налаштованість Двійника втілює в собі тверезе й іноді дещо цинічне ставлення до піднесених, поетичних мрій, «ширлянню у хмарах», її функція – не дати Антонію забути про існування світу реального, земного.

Антоній пориває всі стосунки зі світським суспільством, живе відокремлено в селищі, як відлюдник із розщепленою свідомістю та розвинутою фантазією. Відсторонення його підкреслюється пейзажною замальовкою: його будинок обнесений кам'яною огорожею, а за селищем розкинувся сосновий ліс, який «з усіх боків закривав панораму вдалині» [10, с. 3]. Причини, через які герой вибрав самотність у сільській місцевості, автор не пояснює, що вкладається у традиційне для 1820-х років втілення мотиву «романтичної втечі». Відсторонившись від люд-

ського світу, Антоній багато читає, міркує про минуле, мріє про майбутнє, замислюється над таємницями буття. Він представлений у двох іпостасях: з одного боку – це «нестримний фантазер, який будує замки з несказанною швидкістю» [10, с. 9], а з іншого – людина, яка прислухається до аргументів розуму, у глибині душі розуміє нездійсненність своїх фантазій і задовольняється золотим правилом: «Що Господом дано, ти тим і насолоджуйся; чого не дано, про те не засмучуйся» [10, с. 8]. Два начала, суперечності між якими досягають напруження, ніби відділяються одне від одного і починають існувати самостійно, персоніфікуючись в Антонії та його Двійнику.

Повісті, що ввійшли до циклу «Двійник, або Мої вечори в Малоросії» А. Погорельського: «Ізідор та Ганна», «Лафертовська маковниця» – належать Антонію та «Згубні наслідки нестримної уяви», «Подорож у диліжансі» – Двійнику, об'єднані діалогічним обрамленням і вміщують бесіди автора з Двійником про «новомодні» предмети-передчуття, віщення, привиди, магнетичну силу.

Автор подає цілий ряд демонічних істот (відьма; кіт-перевертень; біс, який втілюється в людині чи тварині; чорний ворон), однак не намагається поглиблено зображувати їх індивідуальні риси чи психологічний вигляд. Сутність їх розкривається, головним чином, через поведінку, речові та портретні характеристики, опис обстановки, яка їх оточує. Ці персонажі відрізняються чітко позначеною негативною суттю. Вони є носіями зла, істотами, ворожими людям. Автор підкреслює, що влада демонічних сил над людьми ґрунтується на тому, що вони добре грають на людських слабостях, залучаючи людей до процесу гонитви за матеріальними благами. Вводячи мотив нечистої сили грошей, він прагне довести, що зло не всесильне, людина може перемагати його, якщо здолає жадібність і егоїзм, візьме верх над темними спонуканнями, які таяться на дні його власної душі.

У повісті «Ізідор та Ганна» Т. Китаніна простежує риси сентиментального твору «Бідна Ліза» Карамзіна [7, с. 16]. В. Маркович відзначає схожість сюжетної ситуації та образу головної героїні «Лафертовської маковниці» Марії з типовими сюжетними ситуаціями й жіночими образами творів В. Жуковського. Значний вплив на творчість А. Погорельського мав Гофман, але цей вплив був своєрідним і не виключав самобутності твору А. Погорельського.

У циклі відчувається присутність просвітницьких ідей, які автором критично усвідомлені, мають вплив на його світосприйняття та на сприйняття самого феномену безумства, що розуміється не тільки як метафора душевної хвороби, а й як відсутність розуму, який пояснює розвиток світу та людини [5].

У циклі представлено безумство не тільки як психічне захворювання, а й як відсутність норми у розвитку світу та в житті людини. Безумство виступає як одна з форм осягнення та пояснення світу, що відтворює епістемологічну ситуацію філософської невпевненості автора, його намагання розібратися в ситуації, що склалася, та впоратися із внутрішньою кризою шляхом відображення роздвоєння своєї свідомості [6].

Як зазначає О. Іоскевич, безумство у творі тлумачиться як своєрідний пропуск до сфери ірреального, як одна з форм осмислення світу, що співвідноситься вже з літературною традицією романтизму. Романтична традиція актуалізує міфологічне та фольклорне розуміння безумства як переходу від реального світу до ірреального. Хоча у 1820-ті роки XIX століття в Росії вже з'являються перші роботи з психіатрії, це ніяк не відображається у творі А. Погорельського. Його не цікавить медичний аспект безумства героїв, яке зображається ним як результат душевного потрясіння, а не як процес руйнування психіки [4, с. 36].

У трьох повістях безумство є результатом нещасливого кохання. Ізідор («Ізідор та Ганна») втрачає розум від горя, втративши кохану Ганну. Безумство зображається на рівні характеристик поведінки. Герой виконує «дивні», не притаманні нормальній людині вчинки (розмови з тінню Ганни).

В іншій повісті «Згубні наслідки нестримної уяви» безумство Алцеста стає наслідком розчарування, бо кохана – наречена героя – «майстерно складена лялька» [10, с. 85]. Герой «обдарований палкою уявою», що є відхиленням від норми. Польський дослідник творчості А. Погорельського Ж. Смага стверджує, що психіка Алцеста не має патологій, окрім порушення рівноваги між здоровим глуздом і занадто розвиненою уявою. Саме цей дисбаланс між розсудливістю та палкою уявою, на нашу думку, приводить головного героя спочатку до безумства, а потім до самогубства. У зображенні поведінки Алцеста, який втратив розум, А. Погорельський використовує загальновідомі прикмети поведінки безумних, не коментуючи їх: «Оскаженіння

заволоділо Алцестом. Він узяв з підлоги око Аделіни та стрімголов вибіг з кімнати, голосно всміхаючись і скреготючи зубами! Вийшовши з дому, Алцест зупинився на хвилинку; потім випустив жалібний зойк і раптом, як стріла, побіг уздовж по Гримській вулиці» [10, с. 84]. Автора не цікавить безумство героя, а лише його причини – неприборкана уява, «пристрасть до всього романтичного» [10, с. 59]. Двійник пояснює усе, що трапилося з Алцестом: «...немає діяння настільки безумного, до якого не могла би бути доведена людина, яка не може приборкати своєї уяви» [10, с. 158].

Полковник Фан-дер-К... з повісті «Подорож у диліжансі» втрачає розум від горя, коли вбиває мавпу Туту, яка його виховала, заради своєї нареченої. Поведінка полковника з самого початку дивна: він не бажає запалювати ліхтарі, ніч проводить неспокійно. Двійник наголошує, що «безумство полковника було викликане муками совісті» [10, с. 157]. Слід зазначити, що безумство героя простежується в його дивній поведінці, але не відображається в мові.

Кожна з повістей допускає множинність мотивувань безумства: воно пояснюється присутністю таємничих явищ у житті; є формою художньої умовності у творі (довгий час дослідники розглядали безумство як засіб «психологічного мотивування фантастичного»); актуалізація теми безумства зумовлюється різкою зміною орієнтирів у суспільстві, що спричинило сплеск зацікавленості ірраціональними явищами [4, с. 37].

**Висновки.** Отже, цикл повістей А. Погорельського, який виник на стику культурно-історичних і літературних епох, має на меті показати, що «дійсне життя і «безумне», і багатоліке, і передбачає можливість різного розуміння своєї суті» [2, с. 63].

Цикл «Двійник, або Мої вечори в Малоросії» відобразив суперечності перехідного часу, що виразилися в ситуації епістеміологічної кризи, а також внутрішньої роздвоєності автора, який засумнівався в адекватності розуміння світу й людини. Специфіка авторської епістемі визначила особливості метафоричної інтерпретації феномена безумства, яке в повісті трактується двояко: як позитивний (в руслі романтичної традиції) і як негативний (в руслі просвітительської традиції) досвід пізнання світу. Авторська роздвоєність зумовила і діалогізацію нарративу, здійснену шляхом введення двох нарраторів (Антонія та Двійника), які займали протилежні ідеологічні позиції.

Безумство у творі відображається не як процес руйнування психіки, а як наслідок душевного потрясіння. У відтворенні безумства своїх героїв автор констатує лише дивну поведінку, а безумство розуміється як метафора душевного потрясіння. Безумство в повісті визнається рівнозначним розуму способом тлумачення світу, але саме залишається при цьому непізнаним.

#### Список використаної літератури:

1. Александрова И.В. На пути к философскому роману: цикл А. Погорельского «Двойник, или Мои вечера в Малороссии». Вестник Крымских литературных чтений. Вып. 8. Симферополь: «Крымский Архив», 2012. С. 273–280.
2. Ботникова А.Б. Э.Т. А. Гофман и русская литература (первая половина XIX века). Воронеж: Воронеж. ун-т, 1977. 206 с.
3. Брио В.В. Творчество А. Погорельского. К истории русской романтической прозы: автореф. дис. ...канд. филолог. наук. М., 1990. 24 с.
4. Иоскевич О.А. На пути к «безумному» нарративу (безумие в русской прозе первой половины XIX века): монография. Гродно: Изд-во Гродненского госуд. университета, 2009. 164 с.
5. Иоскевич О.А. Становление нарратива безумия в русской литературе первой половины XIX века. *Вісник ГрДУ імя Янкі Купали. Сер. 3. Філологія. Педагогіка.* 2006. № 4. С. 34–40.
6. Иоскевич О.А. Тема безумия в русской литературе первой половины XIX века. Мифопоэтический аспект. *Вісник ГрДУ імя Янкі Купали. Сер. 3. Філологія. Педагогіка.* 2007. № 2. С. 44–50.
7. Китанина Т.А. «Двойник» А. Погорельского в литературном контексте 1810–1820-х годов: автореф. дис. канд. филолог. наук / Санкт-Петербург: Пушкинский Дом, 2000. 26 с.
8. Коробова М.М. Двойник – семантический неологизм Достоевского. *Русская речь.* 2001. № 5. С. 26–35.
9. Пис Р. Достоевский и концепция многоаспектного удвоения. XXI век глазами Достоевского: перспективы человечества: материалы Международ. конф., Токио, 22–25 авг. 2000 г. / университет Тиба. Москва, 2002. С. 199–217.
10. Погорельский А. Двойник, или мои вечера в Малороссии. Погорельский А. Избранное. Москва, 1985. С. 24–158.
11. Степанов Н.Л. Забытые писатели (А. Погорельский) / Степанов Н.Л. Поэты и прозаики / Николай Леонидович Степанов. Москва, 1965. С. 139–159.
12. Степанов Н.Л. Романтический мир Гоголя. *К истории русского романтизма*: сб. ст. / под ред. Ю.В. Манна. Москва, 1973. С. 188–218.

13. Турьян М.А. Жизнь и творчество Антония Погорельского. Антоний Погорельский. Избранное. Москва : Сов. Россия, 1985. С. 3–22.
14. Шалаева А.А. Антоний Погорельский и его сочинение. Погорельский А. Избранное. Москва : Правда, 1988. С. 373–389.
15. The American Heritage Dictionary of the English Language, Fourth Edition Copyright 2000 by Houghton Mifflin Company. Updated in 2009. Published by Houghton Mifflin Company.
16. Random House Kernerman Webster's College Dictionary, 2010 K Dictionaries Ltd. Copyright 2005, 1997, 1991 by Random House, Inc.

**Васильева А. Н. Тема безумия и феномен двойничества в цикле «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» А. Погорельского: внутрижанровая типология произведения**

*В статье предпринята попытка анализа жанровой типологии и феномена двойничества в цикле «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» А. Погорельского. Исследована тема безумия.*

**Ключевые слова:** жанротворческие черты, русская проза, двойничество, безумие, эпистемологическая ситуация.

**Vasylieva A. The theme of madness and the phenomenon of duality in the cycle «The Double, or My Evenings in Little Russia» by A. Pogorelsky: intragenral typology of the work**

*The article attempts to analyze the internal genre typology and the phenomenon of twinning in the cycle «The Double, or My Evenings in Little Russia» by A. Pogorelsky. The subject of madness is investigated.*

**Key words:** genre features, Russian prose, dualism, madness, epistemological situation.

УДК 821.14

**Н. В. Гутарук**аспірант кафедри англійської філології та зарубіжної літератури  
Класичного приватного університету

## СПЕЦИФІКА РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ДИТИНСТВА В ДАВНЬОГРЕЦЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ (НА МАТЕРІАЛІ ГЕРМЕНЕВТИЧНОГО АНАЛІЗУ ТРАГЕДІЙ ЕВРІПІДА)

У статті проаналізовано образно-дискурсивний характер репрезентації дитини та окреслено соціальні аспекти конструювання феномену дитинства у трагедіях Евріпіда «Гелена», «Іон» та «Медея». Вербальні особливості репрезентації дітей у текстах трагедій дозволили чітко окреслити дві тенденції, характерні для авторської манери давньогрецького трагіка. Ці особливості споріднюють авторські літературні тексти з героїко-епічною міфологією, яка є сфокусованою на житті тільки дорослого громадянина полісу. Віра давньогрецьких громадян у силу фатуму спонукала до диверсифікації представлення образів дітей також. У залежності від пророкованого майбутнього дитинство було репрезентовано або як процес здобуття всебічної освіти та виховання для тих, кому було передбачено стати героями; або як період пустощів та забав для простих смертних.

**Ключові слова:** дитина, феномен дитинства, реконструкція рецепції, еллінська культура, літературознавча антропологія, авторська літературна традиція, героїко-епічна міфологія.

**Постановка проблеми.** Загальновідомо, що антична культура є антропоцентричною, втім, відкритим залишається питання, коли саме (тобто з якого віку) дитина починала сприйматися соціумом як самодостатній індивідуум, здатний виступати суб'єктом дії, від якого суспільство очікувало певної поведінки та до якого водночас висувало певні вимоги. Небагаточисельні порівняно з іншими культурами та епохами античні письмові пам'ятки і предмети побуту, що збереглися з тих часів, надають можливість науковцям відтворити загальну картину лише фрагментарно. Вивчення рецепції дитини в античності ускладнюється ще й тим, що опис повсякденного життя реально існуючих дітей украй рідко поставав об'єктом уваги давньогрецьких та римських авторів.

В аспекті розуміння культурних практик і соціальних конвенцій минувшини на прискіпливу увагу заслуговують письмові пам'ятки, адже цивілізація акумулює і ретранслює власний досвід, ціннісні поняття саме через тексти. Для кожної культури характерними є певні набори так званих «канонічних» текстів, що фрагментарно присутні в інших дискурсах, тобто «наротив виступає універсальною характеристикою будь-якої культури» [14, с. 100]. Більш того, твори мис-

тецтва різних епох є цінними «концентратами» культурної пам'яті. Утім, вищезгадана проблематика (дитина і дитинство) могла залишатися поза увагою більшості авторів, оскільки естетика і смислові пріоритети більшості античних жанрів виявлялися вельми далекими від неї.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** У сучасній українській гуманітаристиці інтелектуально-творчий доробок античності постає об'єктом наукового інтересу не лише літературознавців, які вивчають поетику окремих художніх творів (О. Білецький, О. Буйвол, О. Литовська) або структурують цілісне уявлення про історико-літературний процес давньої Греції та Риму (Ю. Ковбасенко, І. Мегела), але й лінгвістів (С. Воркачов), філософів (С. Тарадайко), та психологів (Д. Фельдштейн). Утім, проблема художнього осмислення феномену дитинства в культурі, яка справедливо вважається коліскою сучасної цивілізації, ще не обиралася предметом окремої наукової розвідки.

**Доцільність і актуальність дослідження** цієї проблематики детерміновані стрімким зростанням антропологічного вектору філологічних досліджень як у вітчизняному, так і в зарубіжному літературознавстві останніх років (О. Бандровська, П. де Ман, Р. Нич,

В. Подорога, Л. Тарнашинська, та ін.). Аналіз художніх текстів одного з найрепрезентативніших трагіків Давньої Греції Евріпіда крізь призму літературознавчої антропології уможливорює реконструкцію стереотипних уявлень еллінів про дитину і дитинство. Як слушно наголошує В. Подорога, «антропологічні аналітики – це завжди несинтетичні конструкції: аналіз йде по лініях інволюції тієї чи іншої системи думки до повторної реконструкції практичних умов її народження, і як наслідок – до повторного співпереживання базових образів і метафор невідомого досвіду в іншому часі» [20].

**Гіпотеза** цієї антропологічної літературознавчої розвідки полягає в тому, що в давньогрецькому соціумі ієрархія пріоритетів у цілому і ставлення до дитини зокрема були детерміновані вірою давніх греків у всесилля року, а отже, і підхід до виховання індивідуума корелювався з тим статусом чи місією, які були пророковані долею, оракулом тощо. Саме така установка, згідно з якою діти поділялися на визначних (надзвичайних, тих, кому судилося стати великими і здобути славу) і звичайних, знаходила своєрідне відлуння на сторінках літературних творів. Якщо для першої категорії дитинство слугувало періодом належної підготовки до гідного виконання місії, то для другої воно могло бути лише часом пущостів та розваг.

Персонаж, авторське зображення якого було «позбавлене» освітньо-виховних акцентів, як правило, виявлявся приреченим на забуття чи навіть ранню смерть. Натомість акцентування уваги на тому, що дитинство – важливий етап підготовки до великого і величного майбутнього, було обов'язковим моментом під час зображення персонажів-героїв чи визначних особистостей.

**Мета** цієї публікації полягає в тому, щоб розглянути специфіку художньої репрезентації концепту дитинства в деяких міфах і трагедіях Евріпіда, а також визначити тематичні пріоритети, що сформувалися в репрезентативних текстах еллінської культури.

**Об'єктом** безпосереднього дослідження постають тексти, в яких діти виступають предметом зображення чи дійовими особами (міфи про Геракла та трагедії Евріпіда «Іон», «Елена» та «Медея»).

**Виклад основного матеріалу.** Уявлення давніх греків про вік людини формувалися в контексті цілісної міфологічної світоглядної парадигми. Категорія віку громадянина була

артикульована крізь призму «еона», тобто часу людської історії, який древньогрецький філософ Геракліт порівнював із «малюком, що грається» [2]. Прикметно, що Геракліт створив так звану теорію «світового року», порівнявши людський вік із циклічно замкненим часом. Навіть через декілька століть у працях давньоримського філософа Сенеки можна знайти певну суголосність із цією ідеєю Геракліта, щоправда, експлікованою у простір глобальної історії: Рим проходить крізь різні «вікові» періоди: «Це було початком старості, і Рим, що страждав від внутрішніх роздорів, знову повернувся до правління одного, неначебто впавши в дитинство. Втративши свободу, котру захищав Брут, Рим став старим настільки, що міг підтримати себе, лише спираючись на милиці тих, хто ним керує» [26].

Ці спостереження викликають асоціацію з широковідомою загадкою Сфінкса, яку вдалося розгадати царю Едипу. Тож поняття «людина» в античній свідомості було представлене в хронологічній парадигмі: «людина» – це істота, яка може бути чотириновою (дитина), двоною (власне людина або доросла людина), тринною (людина похилого віку). Тож до певної міри ця загадка є важливою в контексті характеристики концепту дитинства і спонукає до виявлення витоків його формування в героїко-епічній міфології.

Міф для древніх греків був поясненням світобудови, засобом формування власного макрокосму, частиною космологічного сприйняття універсуму [12, с. 315]. Божественне і людське перебувало у стані постійної взаємодії, що знаходило своє відображення і в сюжетіці міфів, і в характеристиках образів міфологічних героїв. Тож не дивно, що за часів античності існував культ Геракла (Геркулеса у римлян), який поєднував як людську, так і божественну природу.

Прикметно, що саме в міфах про цього героя, який був сином Зевса та земної жінки Алкмени, а отже, належав до категорії надзвичайних або обраних індивідуумів, маємо незвично детальний опис подробиць обставин його народження та виховання. У міфологічних сюжетах про Геракла, актуалізованих і популяризованих через трагедії Софокла та Евріпіда, немає жодних свідчень того, що емоційно-чуттєвий світ дитини привертав до себе увагу еллінів. Навпаки, пророкована, визначена наперед доля дитини в майбутньому провокувала ставлення до неї в період дитинства: «Тоді віщий *старець повідав, скільки великих подвигів зро-*

*бить Геракл, і провістив, що він стане в кінці свого життя безсмертним. Дізнавшись, яка велика слава чекає старшого сина Алкмени, Амфітріон дав йому виховання, гідне героя» [10]. Саме після пророкування Амфітріон почав клопотатися про освіту сина: читання, письмо, спів, гра на кіфарі, розуміння цілющих трав, руху зірок, вміння правити колісницею ставилися на один щабель із розвитком сили, знанням військової справи та єдиноборств. У подальших письмових пам'ятках ця концепція гармонійного розвитку особистості – «калоκαγαθία», буде вже сприйматися абстраговано, без ретроспективного «зазірання» в майбутнє, як норма виховання: «Такими вони були, і таким чином вони справедливо управляли своєю країною і Елладю, по всій Європі і Азії не було людей більше знаменитих і прославлених за красою тіла і за багатогранною чеснотою душі» [17].*

Зосередженість древньогрецької культури на житті дорослого індивідуума повністю б нівелювала цінність дитячих років життя, якби не усвідомлення значущості ролі виховання у формуванні соціоцентричного громадянина полісу. Пророкування та віщування майбутньої долі дитини також були своєрідним інструментом самореалізації дорослих, адже таким чином і вони долучалися до майбутньої слави вихованця. Детальний опис дитячого побуту був спрямований не на те, щоб викликати замилювання тогочасного читача, а на те, щоб слугувати дієвим способом розкриття зусиль дорослих, а також висвітлення тих умов, завдяки яким їм вдалося виховати майбутнього героя. Для античного світосприйняття характерна думка про те, що людина не може уникнути тих подій та випробувань, на які вона приречена вищими силами, тож у фокус уваги потрапляло питання про те, як найкраще підготувати дитину до успішної реалізації її призначення.

Вищезазначена традиція сприйняття дитинства в контексті пророкованого майбутнього рельєфно представлена у творах давньогрецького трагіка Евріпіда, театр якого ставив собі на меті показати людей не такими, якими вони повинні бути (риса, характерна для більш давніх драматургів), а такими, якими вони є. Цілком переконливим є спостереження із цього приводу А. Содомори: «Одна річ – скомпонувати образ героїчної особистості, чиї дії підлягають окресленій нормативності, й цілком інша – зазірнути в людську душу, спробувати поетичним словом передати те, що в ній діється. Гармонія пропо-

рцій, співмірність, доцільність – усе, що в уявленні еллінів пов'язувалося з поняттям прекрасного, що давало насолоду від сприймання довершеної цілості, вихоплювалося з-під Евріпідового стилоса» [16, с. 6].

В «Алкесті», в рядках, що озвучують філософські роздуми античного автора про життя, прослідковуються лейтмотиви, характерні як для героїко-епічної міфології, так і для подальшої драматичної традиції:

*Мені – й музи відомі,  
Я – думками й зірок сягаю,  
Мудрість пив із багатьох джерел –  
Сил, грізніших, ніж Доля,  
Не знайшов... (пер. укр. А. Содомори)*

Хоча це філософсько-інтелектуальна рефлексія щодо фатуму вже дорослої людини, автор озвучує, що ні всебічний розвиток, ні вплив та допомога «вищих» сил не є дієвими у протидії фатуму, навіть коли йдеться про дорослу людину. Із точки зору реконструкції рецепції дитинства в античні часи твори Евріпіда є цікавими, перш за все, тим, що в них вперше з'являється тема загублених та підкинутих дітей. Зокрема, у трагедії «Іон» драматург докладно описує, як Креуса залишає новонароджену дитину в печері:

*Под ту же сень, где сочеталась с богом,  
Царевна отнесла и на смерть сына –  
Малютку обрядила: в закругленной  
Положен он корзинке крепкой был...  
Был соблюден и дедовский обычай  
Царвеною: рожденного землей  
Когда беречь давала Аглавридам  
Кронида дочь, она на помощь им  
Двух змей еще приставила к ребенку;  
С тех пор в Афинах золоченых змей  
На шею надевают детям*

(пер. рос. І. Анненського)

Саме цей уривок демонструє тісний зв'язок авторської літературної традиції з героїко-епічною міфологією (згадаймо, приміром, про двох змій, що мали задушити новонародженого Геракла). Згодом корзинка з малюком потрапляє до Дельфійського храму, в якому помічають підкинутого малюка та залишають при храмі на виховання. Пелюшки та дитячі речі Іона, описані з надзвичайними подробицями, зберігаються провидицею-піфією, яка стає його годувальницею. Хлопчик дорослішає, та дельфійці довіряють йому охороняти багатства храму. У монологах цього персонажа прослідковуються і мотиви, пов'язані з біографією самого

драматурга (Евріпід також був вихований при Делоському храмі, хоча сиротою й не був). Прикметно, що час власного дитинства згадується драматургом із вдячністю:

*Мы же здесь, привычным с малолетства,  
Отдадим трудам себя, и вход  
В Фебов дом от пыли веткой лавра  
Мы очистим – свежей веткой лавра  
Окропим водою плиты, птиц  
Отпугнем, чтоб портить не летали  
Светлые дары... Стрелу в крылатых!*

(пер. рос. І. Анненського)

Через багато років мати Іона Креуса, яка звернулася до дельфійської провидиці-піфії через відсутність дітей у шлюбі, зустріне власного вже дорослого сина та намагатиметься дізнатися, як і хто його виховував. Хлопець зробить припущення, що, можливо, він з'явився на світ у результаті насильства. Продовжуючи діалог, він розпитує Креусу і висловлює співчуття жінці, яка не має дітей. Йому вторить хор:

*Счастья высшего начала,  
Нерушимого для смертных,  
Нет иного, как в чертогах  
Детских глаз сиянье: радость  
Видеть нежный цвет детей,  
Чтоб, сокровища наследье  
От отцов приявши, дети  
Детям отдали своим.*

(пер. рос. І. Анненського)

Як бачимо, інтимно-психологічна рецепція дитини як найвищого блага для подружжя тут доповнюється і суто соціально-правовим аспектом, який фіксує право нащадків успадковувати власність батьків. Крім того, є чітко окресленою і роль особистості в контексті державного устрою:

*В бедах дети – это сила,  
Дети в счастье – улыбка,  
На войне они отчизне  
И опора и спасенье...*

(пер. рос. І. Анненського)

Аксіологічні пріоритети давнього грека знаходять свою маніфестацію в таких рядках хору:

*Не давай ты мне богатства,  
Царских зал раззолоченных!  
Дай мне вырастить на славу,  
Дай взлелеять мной рожденных.  
Жизнь бездетных ненавистна:  
Этой жизни не желай;*

*С самым скромным достоянием  
В детях счастье для меня.*

(пер. рос. І. Анненського)

У подальшому діалозі Креуси із сином чітко артикулюється думка, що людина є іграшкою в руках богів, і вона не має сили самостійно їм протистояти. Іон вторить їй, кажучи, що той хто має благословення богів, може розраховувати на більше.

Суголосні ідеї розкриваються і в наступній трагедії Евріпіда «Єлена», яка мало не з перших рядків продовжує тему благословення богів та ролі цього благословення в долі дитини:

*«И родила царю двоих детей  
Его жена: Феоклимена-сына  
И благородную Идо; дитятей  
Она отрадой матери была,  
А брачных лет достигши, Феоноей  
Наречена, затем, что от богов  
И все, что есть, и все, что будет, ей  
Открыто; эту честь она приемлет  
От древнего Нерее, деда...»*

(пер. рос. І. Анненського)

Увага античного драматурга до індивідуальних переживань, бажання заглибитися та зрозуміти «незбагненну душу» головних героїв поступово віддаляли його від міфологічної традиції. Незвично велика кількість побутових деталей та непоодиноких описів дозволяє говорити про поступове формування лінії побутової драми, що буде продовжена комедіями Менандра, які дозволятиметься читати і дітям:

*«Светлый Менандр о любви говорит  
в любой из комедий,*

*Детям обычно его мы разрешаем читать»*

(пер. рос. В. Шервинського)

Той факт, що Евріпід поступово переходить до активного залучення побутових мотивів, зовсім не означав, що митець відмовляється від міфологічних сюжетів у якості першооснови для трагедій. Зокрема, добре відомий міф про аргонавтів є основою для написання «Медеї». А. Содомора влучно охарактеризував вказану тенденцію: «Міф – саме та сфера, в яку Евріпід з огляду на нове завдання, що постало перед його театром, змушений був втрутитись якнайсерйозніше. Не визнаючи догми у філософських поглядах, він і міфологічний матеріал не вважав каноном, недоторканою святістю. Над усе цінуючи у творчості свободу, він модифікує легенду так, аби найрельєфніше змалювати людину, якою вона є – з її пристрастями, душевними сум'яттями» [22, с. 7].

Сюжет Евріпідівської «Медеї» розгортається навколо особистої драми героїні, яка розривається між бажанням помститися чоловікові



за зраду та бажанням врятувати дітей і втекти в Корінф. Якщо у трагедії «Іон» автор акцентує увагу на тій освіті, яку здобуває вихованець і це засвідчує наявність у персонажа певного майбутнього, то в «Медеї» йдеться виключно про дитячі розваги, гру та пустощі. Така суттєва відмінність у визначенні об'єкту зображення (освіта vs розваги), ймовірно, була для давніх греків певним знаком. Можна припустити, що в контексті кореляції уявлень давніх греків про зв'язок наперед визначеного майбутнього й освіти дитини той факт, що драматург фокусує увагу на розвагах, а не на освіті, імпліцитно налаштовує тогочасного глядача на очікування трагічного фіналу: ці діти не залишаться в живих, у них немає майбутнього.

Коментарі няні та вихователя насичені риторичними запитаннями як до Ясона, так і до Медеї: «*І що ж, Ясон дітей допустить кривдити лише тому, що посварився з матір'ю?*». Няня, зокрема, припускає що оскільки Ясон належить до «смертних», то він обирає втіхи кохання і мало переймається майбутнім своїх дітей. У свою чергу, Медея, розуміючи свою людську природу, гнівається на себе, за свою безпорадність:

*«Мене горе гнітить, нещасливу, таке,  
Що я сліз не спиню. Будьте прокляті ви,  
Безпорадної матері діти немилі,  
Разом з батьком, хай з вами й весь дім пропаде!»*  
(пер.укр. Ф. Самоненка)

Головна особливість Медеї полягає в тому, що вона відмовляється від усталеного стереотипу (змиритися із власною трагічною ситуацією) і прагне дивитися на речі власними очима, оцінювати реалії крізь призму свого онтологічного досвіду. Вона свідомо того, що її позиція суттєво відрізняється від загальноприйнятих канонів: «*Про багато дечого я суджу не так, як інші люди*» [7, с. 33]. На доцільну з точки зору здорового глузду пропозицію Ясона надати всім своїм дітям, як народженим Медеєю, так і тим, чисю матір'ю є її ненависна суперниця, розгнівана цариця відповідає відмовою. Її ідентичність визначається насамперед божественним походженням, тож вона вважає, що її власні діти, як нащадки бога-олімпійця, не можуть мати рівні права з іншими нащадками грішника Ясона, адже вони знаходяться на різних щаблях суспільної ієрархії.

Демонічні пристрасті, що терзають душу героїні, впливають і на композицію класичної

трагедії. Можливо, саме тому ми вперше чуємо голоси дітей, які намагаються привернути до себе увагу, щоб уникнути смерті від рук матері. Очікується, що потенційний реципієнт співчуває в цей момент не стільки дітям, приреченим на смерть, скільки матері, яка змушена вчинити цей жахливий злочин: «*Крик чуєте ви? Дитячий то крик! О горе страшне! О нещасна жона!*» [7, с. 45]. Діти гинуть від рук матері не на очах у всіх, а за кулісами, глядачі чують лише їхні крики. До цього автор поступово нагнітає конфліктну ситуацію згадуванням про дім, родину, продовження роду, але це є аксіологічні категорії світу дорослих, але діти при цьому постають лише як один із повноцінних аспектів самореалізації батьків. Така розстановка акцентів демонструє, що в ціннісній ієрархії давніх греків соціальна роль стоїть вище за родинні стосунки. Медеї легше бачити своїх синів мертвами, ніж позбавленими того статусу, який належав їм за правом народження.

Безперечно, давньогрецький трагік приділяє велику увагу зображенню внутрішніх мук, які переживає Медея, прийнявши рішення вбити дітей, щоб помститися зрадливому чоловікові і не залишити їх на поталу ворогам:

*Про все забудь? А вороги,  
Вже глузуватимуть ... безкарно всі вони  
Ні, ні, зробіть... Я не піддамся почуттям  
Слабим...*

*О серце, серце! Не роби цього, облиш усе.  
Моє ти безталанне, пожалій дітей...*

(пер. укр. Ф. Самоненка)

**Висновки і пропозиції.** Таким чином, розгляд трагедій Евріпіда крізь призму літературознавчої антропології дозволяє говорити про слушність запропонованої гіпотези, згідно з якою сам характер репрезентації дитини в давньогрецькій трагедії є своєрідною похідною від того, яким автор та потенційні реципієнти, які добре знають покладений в основу твору міфологічний сюжет, бачать майбутнє цієї дитини. Отже, на відміну від сучасної перцепції, давньогрецька парадигма зображення дитинства була не стільки об'єктом самостійної уваги чи мистецької рефлексії, скільки елементом пояснення долі дорослої людини та певним знаком того, чи має певна дитина майбутнє. У подальшому перспективним бачиться розгляд специфіки репрезентації концептосфери дитинства у творах римських авторів.

**Список використаної літератури:**

1. Антична література : навч. посібник / Ковбасенко Ю.І. ; 2-ге вид., розшир. та доповн. Київ : Київський університет імені Бориса Грінченка, 2012. 248 с.
2. Арзамасцева И.Н. О концепции «детство» в древнеримской литературе. *Развитие личности*. URL : <http://rl-online.ru/articles/1-04/407.html>.
3. Бандровська О. Модернізм між минулим і майбутнім: антропологічний дискурс англійського : монографія. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2014. 444 с.
4. Білецький О. Письменник і епоха: збірник статей, досліджень, рецензій з питань української літератури. Київ : Державне видавництво художньої літератури, 1963. 543 с.
5. Буйвол О.В. Антична література. Текст лекцій. Харків : НТУ «ХПІ», 2013. 120 с.
6. Воркачев С.Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании. *Филологические науки*. 2001. № 1. С. 64–72.
7. Евріпід. Трагедії. Київ : Основи, 1993, 448 с.
8. Эврипид. Полное собрание сочинений. Москва : Альфа – книга, 2013. 1065 с.
9. Кон И.С. В поисках себя: Личность и ее самосознание. Москва : Издательство политической литературы, 1984. 335 с.
10. Кун М.А. Легенди і міфи Давньої Греції. URL : [https://supermif.com/greki/kun/bogi\\_33.html](https://supermif.com/greki/kun/bogi_33.html).
11. Литовская А. Своеобразие и значение современной рецепции наследия Аристофана. URL : <https://periodicals.karazin.ua/philology/article/download/1860/1757>.
12. Лосев А.Ф. Двенадцать тезисов об античной культуре. *История античной эстетики*. Москва, 1992. Т. 8. Кн. 1. С. 314–323.
13. Ман П. де. Критика и кризис. Москва : Гуманитарная академия, 2002. 256 с.
14. Марченко Н.П. Автобіографія дитинства у межах біографічного дискурсу. *Українська біографістика*. Київ : Наука, 2012. Вип. 9. С. 90–109.
15. Мегела І. Історія давньогрецької літератури. Київ : Либідь, 2005. 488 с.
16. Нич П. Антропологія літератури. Культурна теорія літератури. Поетика досвіду. Київ : Смолоскип, 2007. 63 с.
17. Платон. Критий. Библиотека оккультной и теософической литературы. URL : <http://www.theosophy.ru/lib/krity.htm>.
18. Подорога В. Словарь аналитической антропологии. *ЛОГОС*. 1999. URL : [http://lib.ru/FILOSOF/PODOROGA\\_W/s\\_antropo.txt](http://lib.ru/FILOSOF/PODOROGA_W/s_antropo.txt).
19. Подорога В. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. Москва : Ad Marginem, 1995. 339 с.
20. Подорога В. Философия и литература. *Публичные лекции*. 2006. URL : <https://polit.ru/article/2006/07/28/podoroga/>.
21. Публий Овидий Назон. Любовные элегии. Метаморфозы. Скорбные элегии. Москва : Художественная литература, 1983. 618 с.
22. Содомора А. До глибин людської душі. Київ : Основи, 1993. С. 5–20.
23. Тарадайко С. Вершник. URL : <http://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/885/41/>.
24. Тарнашинська Л. Літературознавча антропологія: новий методологічний проект у дзеркалі філософських аналогій. *Слово і час*. 2009. № 5. С. 48–63.
25. Фельдштейн Д. Детство как социально-психологический феномен и состояние развития. URL : [http://www.voppsy.ru/issues/1998/981/981003.htm#\\_ftn1](http://www.voppsy.ru/issues/1998/981/981003.htm#_ftn1).
26. Штаерман Е.М. Кризис рабовладельческого строя в западных провинциях римской империи. URL : [http://www.sno.pro1.ru/lib/staerman\\_krizis\\_rabovladelcheskogo\\_stroya/index.htm](http://www.sno.pro1.ru/lib/staerman_krizis_rabovladelcheskogo_stroya/index.htm).

**Гутарук Н. В. Специфика репрезентации детства в древнегреческой литературе (на материале герменевтического анализа трагедий Эврипида)**

*В статье проанализированы образно-дискурсивные особенности репрезентации образа ребенка и очерчены социальные аспекты конструирования феномена детства в древнегреческих трагедиях Эврипида. В зависимости от того, что было предназначено ребенку свыше, его детство изображалось по-разному. Если ему было предрешиено стать великим, автор фокусировал внимание читателей на малейших деталях процесса образования и воспитания. Если же ребенку была уготована судьба простого человека или же скорая смерть, то читателям были представлены различные особенности игр и забав.*

*Именно эти две особенности позволяют сделать вывод о том, что специфический мир детства не был предметом интереса древних греков, и дети как персонажи были использованы автором для усиления драматической коллизии исключительно мира взрослых.*

**Ключевые слова:** *ребенок, феномен детства, реконструкция рецепции, эллинская культура, литературоведческая антропология, авторская литературная традиция, героико-эпическая мифология.*

**Hutaruk N. The Specificity of Childhood Representation in Ancient Greek Literature (based on hermeneutic analysis of Euripides' tragedies)**

*The article is dedicated to the analysis of child's representation in the tragedies written by Euripides. Special attention is paid to social aspects of child's image construction. It was established that there were two ways of childhood characteristic embedded in the texts of Euripides' tragedies. These two variants of portrayal were dependent on what the child was predestined by fate: to be famous or to be a plain person. The childhood of the first group was represented in the texts with all the details of education and upbringing. The childish period of the second group was described as a joyful time. These two diverse ways of depicting childhood allow to determine that children-heroes were used not as the equal content components of the Euripides' tragedies but in most of cases as the background to enforce the conflict situations among adults.*

**Key words:** *child, childhood, reconstruction of reception, Hellenic culture, author literary tradition, heroic epic mythology.*

**М. П. Лук'яненко**

кандидат філологічних наук, доцент,  
доцент кафедри романської філології та компаративістики  
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

## СПЕЦИФІКА СМИСЛОВОЇ ТА КОМПОЗИЦІЙНОЇ БУДОВИ РОМАНУ «ЧОРНЕ ТВОРІННЯ» МАРГЕРІТ ЮРСЕНАР

У статті окреслено основні аспекти смислової та композиційної будови роману «Чорне творіння» («L'Œuvre au Noir») Маргеріт Юрсенар, а також бачення нею принципу історичності. Художня реконструкція авторкою складного історичного матеріалу має на меті поглибити уявлення про людину, яка виступає центральним композиційним елементом роману – людина-об'єкт або людина-інструмент (персонаж). Вельми цікавими у цьому контексті видаються вигадані персонажі твору, які уособлюють певний соціально-історичний тип, а вже в них зазвичай проявляються суто людські риси, інколи спотворені великими історичними потрясіннями, завдяки чому читачеві вдається краще збагнути, ба навіть пережити певну історичну епоху.

**Ключові слова:** роман «Чорне творіння» («L'Œuvre au Noir»), Маргеріт Юрсенар, історія, персонаж, час, простір.

Літературна спадщина Маргеріт Юрсенар – багата і різноманітна. Розмаїття жанрів, сюжетів і мотивів, високоерудовані супровідні нотатки й коментарі проливають світло на смаки, уподобання, думки та почуття письменниці. Провідні тематичні лінії її творчості – це Час, Історія і Міф.

**Постановка проблеми.** Маргеріт Юрсенар висуває, послідовно розвиває у своїх романах й узагальнює власну концепцію часу: «*Les hommes qui inventèrent le temps, ont inventé ensuite l'éternité comme un contraste, mais la négation du temps est aussi vaine que lui. Il n'y a ni passé, ni futur, mais seulement une série de présents successifs, un chemin perpétuellement détruit et continue, où nous avançons tous*» [1, с. 347]. Таке формулювання, здавалося б, зводить нанівець весь прогресивний поступ історії. Втім, саме історичне минуле надає багатий матеріал, який романістка організовує та вільно інтерпретує. Очевидно, що письменницю цікавлять насамперед яскраві постаті цього минулого. Тим не менше, в своїх творах письменниця демонструє підсвідоме бажання повстати проти історії, неначе єдиним ідеалом її персонажів було уникнення колективної долі шляхом усамітнення. Одним з найбільших художніх досягнень Юрсенар можна вважати змалювання цих героїв віддалених епох, сповнених тривогою та сильними емоціями, що

дивовижно наближає їх до наших часів сум'яття і насильства.

Отже, спробуємо окреслити основні аспекти романної будови «Чорного творіння» («L'Œuvre au Noir»), які дозволяють досягнути не лише естетику творчості авторки, а й бачення нею принципу історичності. Композиційні рамки роману можна умовно позиціонувати десь між блуканням сьогодення (відкритим, рухомим і мінливим світом) і статикою, нерухомістю історії (замкнутим світом, проте з його власною внутрішньою динамікою), де просторові конфігурації кристалізуються як стосовно всього культурного простору (результату масштабної довідково-пошукової роботи письменниці), так і простору, керованого самими персонажами та орієнтованого на них.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Без перебільшення можна стверджувати, що творчість Маргеріт Юрсенар викликає значний інтерес у зарубіжних дослідників. У цьому контексті назвемо праці К. Андерсон [2], М. Бланше-Дуспі [3], А. Діуф [4], Р. Пуаньо [5], С. Танет [3], які стосуються особливостей художньої манери французької письменниці. Серед російських юрсенарознавців варто виділити праці Ю. Давидова [7] та С. Завадовської [8]. В арсеналі українського літературознавства зовсім небагато розвідок, присвячених творчості Маргеріт Юрсенар: згадаємо статті Дроздовського

Д. [9] та Сатановської Г. [10], де вивчаються окремі аспекти тих творів авторки, що їх обрали дослідники. Звичайно, не можна оминати увагою літературно-критичний та перекладацький доробок Д. Чистяка [11], який зробив важливий крок до ознайомлення українського читача зі здобутками сучасної французької прози, зокрема творчої спадщини Марґеріт Юрсенар.

**Мета статті** – вивчення особливостей смислової та композиційної організації роману «Чорне творіння» крізь призму авторської індивідуальності М. Юрсенар.

**Виклад основного матеріалу.** Головний герой «Чорного творіння» («L'Œuvre au Noir») – завзятий мандрівник, чиє кочівне існування пояснюється його особистим вибором. Непорушність видається неприйнятною для нього: «*Sa vie sédentaire l'accablait comme une sentence d'incarcération qu'il eut par prudence prononcée sur soi-même, mais la sentence restait révocable: bien des fois déjà, et sous d'autres ciels, il s'était installé ainsi, momentanément ou, croyait-il, pour toujours, en homme qui a partout et n'a nulle part droit de cité. Rien ne prouverait qu'il ne reprendrait pas demain l'existence errante qui avait été son lot et son choix*» [12, с. 210–211].

Подорож і дорога як засоби реалізації центрального персонажа вводяться в роман, наче організаційна вісь, що упорядковує події у той самий спосіб, за яким біографічний елемент структурує час. Біографія головних героїв переплітається зі шляхом і різними переміщеннями: «*Mais le plus souvent Zénon partait seul, à l'aube, ses tablettes à la main, et s'éloignait dans la campagne, à la recherche d'on ne sait quel savoir qui vient directement des choses*» [12, с. 29]. Наскільки обидва хронотопи конкретні, настільки вони й динамічні. Людина та її оточення постійно змінюються, і ця ідея трансформації виступає продовженням грецької філософії, яка неодноразово згадується в романі.

Трансформація проектується і на самого персонажа (який розвивається, росте, змінюється, закінчує своє навчання), і на світ (як у його геологічній історії, так і в історії людства). Якщо припустити, що еволюція (або інволюція), потребують часового сприйняття, то зміни завжди відбуваються в конкретному просторі, відтак зв'язок між часом і простором стає органічним на основі вказування точного місця розташування, конкретних рис географічного, економічного, соціально-політичного або побутового характеру. Елементи, на яких вибудовується

роман (персонажі, події тощо), звернені до цієї просторово-часової єдності.

Просторові елементи, здається, формально домінують в романі «Чорне творіння» («L'Œuvre au Noir»), тоді як часові вказівки – мінімальні: «*Par-delà les Alpes, l'Italie. Par-delà les Pyrénées, l'Espagne. D'un côté, le pays de La Mirandole, de l'autre, celui d'Avicenne. Et, plus loin encore, la mer, et, par-delà la mer, sur d'autres rebords de l'immensité, l'Arabie, la Morée, l'Inde, les deux Amériques*» [12, с. 8]. Визначаючи цілі створення історичного роману, Марґеріт Юрсенар часто подає минуле через реконструкцію голосів і портретів, акцентуючи у такий спосіб увагу на детальному пізнанні людини та її проблем через роман. Ми схоплюємо звучання голосів й описи портретів завдяки просторовим компонентам, оскільки саме місце визначає персонажа, а той своєю чергою конкретизує місце.

«Чорне творіння» («L'Œuvre au Noir») відрізняється особливим способом презентації історії, близьким до образотворчого мистецтва, завдяки якому та його спеціальним технікам реальність минулого стає видимою, явною. «Мандрівне життя», перша частина роману, виявляє безліч точок зору на якусь певну подію, яка подається через гру голосів персонажів. Ми не чуємо голосу автора, але він стає представником кожного героя почергово, зосереджуючи свою увагу на вираженні думок і забобонів, які відображають його особисті устремління чи прагнення його оточення. Такий плюралізм думок можливий тільки у романній формі, де історична перспектива вимагає єдності й когерентності бачення.

Проблема ж (пере)створення пейзажів розглядається авторкою лише з погляду автентичності декорацій: «*La neige avait cessé, mais sa blancheur mortellement froide remplissait la chambre ; les toits inclinés du couvent luisaient comme du verre. Une seule et jaune planète luisait au sud d'un éclat mat dans la constellation du Taureau, non loin du splendide Aldébaran et des liquides Pléiades*» [12, с. 184]; «*Une dune lui cacha les feux de Heyst pourtant tout proche. Il se choisit un creux abrité de la brise, et bien en deça de la ligne de marée haute qui se devinait, même dans le noir, à l'humidité du sable. La nuit d'été était tiède. [...] La brume cachait les étoiles, sauf Vega près du zénith. La mer faisait son bruit éternel*» [12, с. 219]. Хоча це – також істотний складник роману. Реалізація в історичному романі різноманітних просторових індикаторів,

на яких вибудовані фактичні події минулого, вимагає від читача глибоких та різнопланових фонових знань задля того, щоб він зміг розпізнати ті часові сигнали, які визначають описувану епоху. Тож простір в аналізованому романі передбачає відтворення реальності, але якої? Реальності шістнадцятого століття, яка відображається в різних свідченнях, чи реальності на момент створення, чи то обох відразу?

Порядок побудови роману здійснюється шляхом відтворення біографії, яка розгортається просторово на основі включення елементів, що сигналізують про від'їзд, подальші випробування і потім повернення героя. Так, простір подорожі означає простір оповіді. Художній підхід Марґеріт Юрсенар у «Чорному творінні» («L'Œuvre au Noir»), спосіб представлення нею суттєвих матеріальних аспектів та ідей епохи Відродження роблять цей твір енциклопедичним за своїм масштабом. Так, деякі з відомих представників тієї епохи (Еразм Роттердамський, Леонардо, Дюрер, Парацельс) виступають не лише постатями з довідкових джерел, але й зразками мислення або поведінки для персонажів роману.

Письменниця чітко розмежовує поняття «історичний роман» і «роман з історичним обрамленням». З усіх її творів лише «Чорне творіння» («L'Œuvre au Noir») повністю відповідає першому визначенню [13, с. 72]. Референційні елементи з'являються у романі ніби між рядків. Виступаючи запорукою історичності, саме у цій дискретній референційності й полягає головна відмінність між різними репрезентаціями історії, які проявляються в історичних творах.

Письменниця сама створює елементи автентичності, які змушують читача думати, що він опинився в минулому. Епізоди, з яких складаються окремі уривки роману, відтворюють безліч історичних деталей. Дії та слова персонажів через різного роду натяки свідчать про смаки, поведінку, літературні вподобання, моду або повсякденні реалії шістнадцятого століття: *«Mélant à des bribes de Virgile les secs récits de voyage du banquier son père, Henri-Maximilien imaginait, par-delà des monts cuirassés de glace, des files de cavaliers descendant vers de grands pays fertiles et beaux comme un songe: des plaines rousses, des sources bouillonnantes ou boivent des troupeaux blancs, des villes ciselées comme des coffrets, regorgeant d'or, d'épices et de cuir travaillé, riches comme des entrepôts, solennelles comme des églises; des jardins pleins*

*de statues, des salles pleines de manuscrits rares; des femmes vêtues de soie accueillantes au grand capitaine ; toutes sortes de raffinements dans la mangeaille et la débauche, et, sur des tables d'argent massif, dans des fioles en verre de Venise, l'éclat moelleux du malvoisie»* [12, с. 4].

Аналізуючи те, як Марґеріт Юрсенар подає історію, відзначаємо її зацікавленість порівняно незначними фактами, деталями, які довершують цілісність її художньої реконструкції в романі. Письменниця вважає за необхідне переробляти, перетворювати й розвивати історичну дійсність чи радше її сприйняття, уявлення про неї, наповнюючи різноманітними сюжетними структурами, фігурами та образами, а не просто систематизувати або експліцитно інтерпретувати історію.

Юрсенар показує, що «полотно» роману «Чорне творіння» («L'Œuvre au Noir») твориться завдяки постійному руху туди й назад між фантазією і реальністю, що видається їй типовим для історичного роману. Крім того, це «полотно» виткане з окремих фрагментів – картин чи епізодів, які набувають сенсу або ізольовано, або ж в контексті. Це робиться з метою надання історії просторового характеру і стосується способу її організації. У «Чорному творінні» («L'Œuvre au Noir») цей тип організації матеріалу проявляється насамперед у фрагментарному погляді на історію, розділену на окремі сцени. Відзначимо, зокрема, що в частині, символічно названій «Нерухоме життя», побудова оповіді відбувається шляхом змалювання окремих епізодів, незалежних картин, уривків величезної людської драми, поєднаних між собою лише сімейними відносинами між головними героями. Усе тут заперечує строго хронологічний і причинно-наслідковий принципи – основні правила традиційного історичного роману.

Як і будь-яка оповідь, саме цей її тип характеризується трьома дискурсивними рівнями: описовим, референційним і діалогічним. Якщо необхідно встановити чіткі відмінності між ними, то можемо відразу констатувати їх тісний взаємозв'язок: перший і третій проявляються в другому. Але тут слід зважати на той факт, що описовий рівень має як ознаки референційності (опис міст, пейзажів, портретів персонажів), так і уявну площину (особистий вибір автора, додавання подробиць, незафіксованих в документах). Цей описовий рівень береться до уваги впродовж усієї оповіді з її безліччю реалій доби Відродження.

Завдання, які передбачає діалогічний рівень, найважче реалізувати. Під час відтворення розмов навіть більше, ніж у вільному непрямому монолозі, письменниця примушує себе замовкнути, щоб почути виразні «голоси» персонажів. Задля цього з їхнього мовлення усуваються всі прояви її власної індивідуальності як автора-творця й ознаки сучасності, останні пов'язані, зокрема, з обставинами написання твору.

Ще одним важливим аспектом аналізованого роману є свобода грати з точним датуванням подій: «*Vers 1539, on avait reçu à Bruges un petit traite en français, imprimé chez Dolet à Lyon, qui portait son nom*» [12, с. 49]; «*Au plafond, une poutre remployée portait un millésime: 1491. À l'époque où ceci avait été grave pour fixer une date qui n'importait plus à personne, il n'existait pas encore, ni la femme dont il était sorti. Il retournait ces chiffres, comme par jeu: l'an 1941 après l'Incarnation du Christ. Il tentait d'imaginer cette année sans rapport avec sa propre existence, et dont on ne savait qu'une chose, c'est qu'elle serait*» [12, с. 154]. Тут факти переміщуються відповідно до внутрішніх потреб вимислу і впорядковуються згідно з відмінною від хронологічної віссю. Таким чином, розривається лінійність подій, а їхня послідовність встановлюється відповідно до інших вимог – вимог літературного творіння.

Отже, художня мета письменниці – створення роману, здається лише допоміжною під час встановлення тісного зв'язку між історичністю і вигадкою, оскільки цьому твору притаманна потрійна темпоральність – темпоральність історичного минулого, моменту написання й так званого позачасового теперішнього, відтак це сплетіння літературних та історичних текстів, а у випадку «Чорного творіння» («*L'Œuvre au Noir*») – літературних текстів і творів пластичних мистецтв.

Врешті решт історія та її знання не повинні розглядатися як ціль чи як прикраса. Мета реконструкції цього складного матеріалу полягає насамперед в поглибленні уявлень про людину, бо вона є центральним композиційним елементом роману – людина-об'єкт або людина-інструмент (персонаж). Вельми цікавими у цьому контексті видаються вигадані персонажі (наприклад, Зенон), які уособлюють певний соціально-історичний тип, а вже в них зазвичай проявляються суто людські риси, інколи спотворені великими історичними перипетіями. Часто саме завдяки таким персонажам, а не завдя-

ки знаним історичним постатям (Александр, Цезар, Вергілій чи Плутарх) читачеві вдається краще збагнути, ба навіть пережити певну історичну епоху.

Насамкінець відзначимо, що естетика романного жанру передбачає також створення портретів – основоположного принципу біографії: «*Ce garçon maigre, au long cou, semblait grandi d'une coudée depuis leur dernière équipée à la foire d'automne. Son beau visage, toujours aussi blême, paraissait rongé, et il y avait dans sa démarche une sorte de précipitation farouche*» [12, с. 6]. Через портрети письменниця прагне пізнати, зрозуміти найскладніші аспекти життя і людського суспільства: передовсім зафіксувати людину як мікросвіт (мікрокосм) (тут М. Юрсенар фокусується на зовнішньому вигляді особи, на її анатомії, захворюваннях, фізичних потребах, але рівною мірою і на її психіці, емоціях і відчуттях): «*Tout de suite, Messer Alberico de'Numi s'éprit de cette fillette aux seins fluets, au visage effilé, vêtue de raides velours brochés qui paraissaient la soutenir, et parée, les jours de fête, de bijoux qu'eût enviés une impératrice. Des paupières nacrées, presque roses, sertissaient ses pâles yeux gris ; sa bouche un peu tuméfiée semblait toujours prête à exhaler un soupir, ou le premier mot d'une prière ou d'un chant. Et peut-être ne désirait-on la devêtir que parce qu'il était difficile de l'imaginer nue*» [12, с. 12]; далі через навколишній світ (політику, соціальну сферу, економіку, релігію, менталітет: «*Zénon grandit pour l'Eglise. La cléricature restait pour un batard le moyen le plus sûr de vivre à l'aise et d'accéder aux honneurs*» [12, с. 19]) сягнути макросвіту (макрокосму – земної природи, космосу, Всесвіту): «*Assis sur un tertre, regardant houer sous le ciel gris les plaines renflées ça et là par les longues collines sablonneuses, il songeait aux temps révolus ou la mer avait occupé ces grands espaces ou poussait maintenant du blé, leur laissant dans son retrait la conformité et la signature des vagues. Car tout change, et la forme du monde, et les productions de cette nature qui bouge et dont chaque moment prend des siècles*» [12, с. 29]; «*[...] j'eus pour la première fois le sentiment que la mécanique d'une part et le Grand Art de l'autre ne font qu'appliquer à l'étude de l'univers les vérités que nous enseignent nos corps, en qui se répète la structure du Tout. Ce n'était pas trop de toute une vie pour confronter l'un par l'autre ce monde où nous sommes et ce monde qui est nous*» [12, с. 94]. Виходячи з останнього, констатуємо, що через

своїх літературних героїв, Маргеріт Юрсенар утверджує можливість і навіть необхідність безконечного самопізнання і самовдосконалення, пізнання світу в усьому його розмаїтті, щоби виявити у багатогранності, калейдоскопічності життя щось єдине, що поєднує все й усіх. Тому світовідчуття Маргеріт Юрсенар, як нам видається, – ані песимістичне, ані оптимістичне, суть лише в тому, як вважала письменниця, щоб «дивитися на світ відкритими очима» [8; с. 14]. І цей амбітний проект авторці, безсумнівно, вдалося реалізувати.

**Висновки і пропозиції.** Здійснена розвідка дозволяє стверджувати, що художня своєрідність роману «Чорне творіння» («L'Œuvre au Noir»), його смислова і композиційна будова визначаються переважно філософськими та естетичними поглядами письменниці, які сформувалися під впливом духовної атмосфери не тільки ХХ століття, а й тих ідей, які людство накопичило за усю свою минулу історію.

Отже, насичені складним концептуальним змістом твори Маргеріт Юрсенар володіють багатим інтерпретаційним потенціалом і мають незаперечну художню цінність, що відкриває широкі можливості для подальших літературно-критичних досліджень.

#### Список використаної літератури:

1. Piquer Desvaux A. Marguerite Yourcenar. *Estudis Romanics*. 2006. Vol. XXVIII. P. 345–349.
2. Andersson K. Autour de la voix de Marguerite Yourcenar. *Les miroirs de l'altérité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar* : Actes du colloque international de Bogota (10-11 mars 2011). Clermont-Ferrand, 2014. P. 25–39.
3. Blanchet-Douspis M. L'influence de l'histoire contemporaine dans l'œuvre de Marguerite Your-

cenar. Amsterdam – New York : Éditions Rodopi B. V., 2008. 513 p.

4. Diouf A. Poétique de la voix narrative dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Paris : L'Harmattan, 2013. 354 p.
5. Poignault R. L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. *Littérature, mythe et histoire. L'antiquité classique*. 1997. Vol. 66, N° 1. P. 725–728.
6. Tanette S. «L'Œuvre au Noir» ou l'alchimie contestataire de Yourcenar. URL : <https://www.lesinrocks.com/2018/06/29/livres/loeuvre-au-noir-ou-lalchimie-contestataire-de-yourcenar-111099856/> (дата звернення 27.01.2019).
7. Давыдов Ю. Послевоенные романы Маргерит Юрсенар. *М. Юрсенар. Избранное*. Москва : Радуга, 1984. С. 5–26.
8. Завадовская С. Глядя на мир открытыми глазами. *Юрсенар М. Северные архивы*. Москва : Прогресс-Литера, 1992. С. 5–31.
9. Дроздовський Д. Поетика сигнатур і символіка алхімічного експерименту у творчості Маргеріт Юрсенар. *Кур'єр Кривбасу*. 2012. № 271–272–273. С. 72–78.
10. Сатановська Г. Поетика архітектурних форм у хронотопі роману Маргеріт Юрсенар «Спогади Адріана». *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2013. № 1080, вип. 69. С. 107–110.
11. Чистяк Д. Післямови та примітки. *Твори / М. Юрсенар*. Київ : Пульсари, 2012. С. 366–452.
12. Yourcenar M. L'Œuvre au Noir. P. : Gallimard, 1980. 347 p.
13. Bots W. J. A. L'histoire: prétexte au roman yourcenarien de l'universel. *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*. Actes du colloque tenu à l'Université d'Anvers (15-18 mai 1990). Tours : SIEY, 1995. P. 71–79.
14. Galey M. Les Yeux ouverts. Paris : Le Centurion, 1980. 336 p.

#### Лукьянченко М. П. Специфика смыслового и композиционного строения романа «Философский камень» («L'Œuvre au noir») Маргерит Юрсенар

В статье обозначены основные аспекты смыслового и композиционного строения романа «Философский камень» («L'Œuvre au Noir») Маргерит Юрсенар, а также видение ею принципа историчности. Художественная реконструкция автором сложного исторического материала предполагает углубить представление о человеке, который выступает центральным композиционным элементом романа – человек-объект или человек-инструмент (персонаж). Весьма интересными в этом контексте представляются вымышленные персонажи произведения, которые олицетворяют определенный социально-исторический тип, а уже в них, как правило, проявляются чисто человеческие черты, иногда искаженные большими историческими потрясениями, благодаря чему читателю удастся лучше понять и даже пережить определенную историческую эпоху.

**Ключевые слова:** роман «Философский камень» («L'Œuvre au Noir»), Маргерит Юрсенар, история, персонаж, время, пространство.



**Lukyanchenko M. The specifics of the semantic and compositional structure of the novel “The Abyss” (“L’Œuvre au noir”) by Marguerite Yourcenar**

*The article outlines the main aspects of the semantic and compositional structure of the novel “The Abyss” (“L’Œuvre au Noir”) by Marguerite Yourcenar, as well as her vision of the principle of historicity. Author’s artistic reconstruction of complex historical material is intended to deepen the notion of a person who acts as the central composite element of a novel – a man-object or a man-instrument (character). Very interesting in this context are fictional characters of the work, who represent a certain socio-historical type, and in them, usually, human features are manifested, sometimes distorted by large historical upheavals, so that the reader can better understand, even live through a certain historical epoch.*

**Key words:** novel “The Abyss” («L’Œuvre au Noir»), Marguerite Yourcenar, story, character, time, space.

**М. В. Фока**

кандидат філологічних наук, доцент,  
доцент кафедри лінгводидактики та іноземних мов  
Центральноукраїнського державного педагогічного університету  
імені Володимира Винниченка

## ДІАЛЕКТИКА ДУХОВНОГО СТАНОВЛЕННЯ СІДДГАРТГИ В ОДНОЙМЕННІЙ ПОВІСТІ Г. ГЕССЕ: СПРОБА ПСИХОАНАЛІТИЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

*У статті досліджуються витоки й причини зацікавлення Г. Гессе західними здобутками, зокрема теоріями психоаналізу К. Юнга та З. Фрейда, що вплинули на формування світогляду та художньої творчості письменника. Автор аналізує діалектику духовного становлення Сіддгартги в однойменній повісті Г. Гессе методом психоаналізу.*

**Ключові слова:** Г. Гессе, «Сіддгартга», психоаналіз, К. Юнг, З. Фрейд, свідоме, підсвідоме, архетип, Персона, Тінь, Аніма, Самість.

**Постановка проблеми.** Проблеми самопізнання та пошуків гармонії зі світом завжди цікавили Г. Гессе. Зокрема, в романах «Деміан», «Сіддгартга», «Степовий вовк» або «Гра в бісер» головний герой поступово відкриває своє справжнє «Я», але глибоке розуміння шляху формування й становлення особистості потребує звернення до психоаналітичних концепцій, які досконало знав сам письменник та вмів користуватися ними у своїй художній діяльності.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Дослідники творів Г. Гессе успішно вдавалися до психоаналітичної методи, розкриваючи їхні справжні, передусім приховані внутрішні змісти (С. Аверинцев [1], Р. Каралашвілі [6], В. Куїмова [4], Т. Злотнікова [4], О. Золотухіна [5], І. Мегела [7], М. Anderle [9], G. Baumann [10], E. Hilscher [12], E. Minkus [13], E. Neumann [14], J. Rattner [15] та ін.). Проте повість «Сіддгартга» залишається вповні невивченою в розрізі психоаналізу, що не дає можливості побачити смислові глибини твору.

**Мета** – проаналізувати діалектику духовного становлення Сіддгартги в однойменній повісті Г. Гессе в психоаналітичному розрізі.

**Виклад основного матеріалу.** Г. Гессе активно займався вивченням питань становлення особистості, її самопізнання та співвідношення з навколишнім світом. Шукаючи відповіді на складні питання, пов'язані з особистісним розвитком, письменник звертається до психоаналізу З. Фрейда, що він ґрунтовно вивчав при-

близно між 1914 і 1920 роками, та аналітичної психології К. Г. Юнга, занурення в яку розпочалося з 1916 року.

У теоріях відомих психоаналітиків Г. Гессе прагнув відшукати глибоке розуміння людської природи, і зрештою знання про свідоме та підсвідоме дало письменникові всебічне уявлення про неї. Очевидно, поглибити це розуміння могли психотерапевтичні сеанси в лікаря-психіатра, учня й послідовника К. Г. Юнга, Й. Б. Ланга та особисте спілкування з К. Г. Юнгом і З. Фрейдом. Адже, на глибоке переконання Г. Гессе, глибини психоаналізу відкриваються тільки тому, «хто ґрунтовно й серйозно випробував на самому собі душевний аналіз, для кого аналіз не справа інтелекту, але переживання» [3, с. 401]. До того ж, письменник наголошує, що в баченні психоаналітиків-новаторів він знаходив підтвердження своїх, нехай ще й не до кінця розвинених думок: «Мені, який не мав ніколи жодного інтересу до нової наукової психології, здається, що в деяких творах Фрейда, Юнга, Штекеля й інших сказано щось нове та важливе, я прочитав їх із живим інтересом і в цілому знаходжу в їхньому погляді на душевний процес підтвердження майже всіх моїх уявлень, створених фантазією й власними спостереженнями. Я бачу вираженням і сформульованим те, що як передчуття та побіжна думка, як несвідоме знання почасти вже належало мені» [3, с. 400].

Вочевидь, ці «побіжні думки» Г. Гессе насамперед стосувалися художньої творчості загалом та літературної творчості зокрема. У цьому

переконаємося, читаючи його статтю «Митець і психоаналіз» (1918), у якій зазначено: психоаналіз допомагає митцю пізнати самого себе, усвідомити, «що значить він сам» [3, с. 402], а також досягнути «цінність фантазії, вигадки» [3, с. 401], яка є ключовою для справжнього митця: «Те, що в цей момент може бути оцінене як «вигадка», якраз найвища цінність, що потужно нагадує про існування основних людських потреб, так само як і про відносність усіх авторитетних масштабів і цінностей. Митець в аналізі знаходить виправдання самого себе» [3, с. 401].

Психоаналітична практика може привести до досягнення власного несвідомого: «Хто серйозно йде вглиб шляхом аналізу, пошуків душевних першопричин зі спогадів, снів і асоціацій, той постійно знаходить те, що можна визначити приблизно так – «щире ставлення до власного несвідомого». Той переживе теплий, плідний, пристрасний стан рівноваги між свідомим і несвідомим, багато з'ясує такого, що в іншому разі залишиться «в підпіллі» й лише незримо розіграється в снах, на які він не зверне уваги» [3, с. 401].

Шлях самопізнання не є простим, адже психоаналіз «вимагає правдивості щодо себе самого, тієї правдивості, до якої ми не звикли», «учить нас бачити, визнавати, досліджувати й усерйоз приймати те, що ми якраз найуспішніше витіснили, що виштовхнуло в умовах тривалого примусу ціле покоління» [3, с. 401]. Це повертає нас до першооснов, бо «тільки тепер в інтенсивному самовипробуванні аналізу дійсно пережита та просякнута кровоточивим почуттям частина історії розвитку. Повертаючись до прообразів батька й матері, селянина та кочівника, мавпи й риби, люди ніде так серйозно, з таким потрясінням не переживають своє походження, зв'язок між собою й надією, як у серйозному психоаналізі» [3, с. 402].

Крізь цей глибокий самоаналіз, занурення в підсвідоме проступає істинне: «Залишається очевидне, биття серця, і мірою того, як прояснюються страхи, труднощі й витіснення, у всій чистоті та вимогливості зростає значення життя й особистості» [3, с. 402].

Вплив психоаналізу на творчість Г. Гессе особливо помітний у романах «Деміан», «Степовий вовк» і «Нарцис та Гольдмунд», а втім, він відчувається також в інших творах автора, насамперед у повісті «Сіддгартга».

Сіддгартга, пізнавши таїни брагманізму й аскетизму, не знайшовши відповідей у буд-

дизмі, вирішує відмовитись від учень та обирає індивідуальний шлях просвітлення. Він поринає в мирське життя, але пориває з ним, усвідомивши його беззмістовність. Із відчаю хоче обірвати своє життя, утопившись у річці, але, почувши раптове віще слово «Ом», знаходить надію. Оселившись у перевізника Васудеви, досягаючи внутрішнє «Я», знаходить Самість і врешті-решт пізнає істину та досягає просвітлення.

Подібно до Будди Сіддгартги Гаутами, промовистим стає ім'я іншого героя. Ідеться про товариша Сіддгартги Говінду, разом із яким той з дитинства досягав таїну брагманізму і який услід за ним подався до саманів. Ім'я *Говінда* є одним із імен Крішни-Вішну в індуїзмі. За однією з легенд, Індра прославляє Крішну за те, що той, урятувавши від проливного дощу корів, став їх улюбленим пастухом, і наділяє його іменем *Говінда* – із санкр. «захисник корів». З огляду на те, що корова є священною твариною в Індії, образ Говінди набуває особливої аури.

Сам образ Говінди також є символічним: він – важлива частина внутрішнього світу Сіддгартги, його двійник. Показово, що Г. Гессе вживає слово «тінь», характеризуючи відносини між Сіддгартгою й Говіндою: «Er wollte Siddhartha folgen, dem Geliebten, dem Herrlichen. Und wenn Siddhartha einstmals ein Gott würde, wenn er einstmals eingehen würde zu den Strahlenden, dann wollte Govinda ihn folgen, als sein Freud, als sein Begleiter, als sein Diener, als sein Speerträger, sein Schatten» [11, с. 4] – «Він мріяв піти за Сіддхартхою – за улюбленим, прекрасним Сіддхартхою. І навіть якщо Сіддхартха стане колись божеством, якщо вступить колись до сонму світлосяйних, Говінда й тоді хотів би іти за ним – іти його товаришем, його супутником, слугою, списоносцем, його *тіню*» [2, с. 7] (тут і далі переклад О. Логвиненка), «Neben ihm lebte Govinda, sein Schatten, ging dieselben Wege, unterzog sich denselben Bemühungen» [11, с. 18] – «Поруч із Сіддхартхою жив Говінда й був його *тіню*, ступав тими самими шляхами, робив над собою ті самі зусилля» [2, с. 14]. Так, акцент на словах «sein Schatten» / «його тінь» наводить на паралель з архетипом Тіні, що, за теорією К. Юнга, є субособистістю, яка складається з особистісних і колективних настанов, не прийнятих людиною через їхню несумісність зі самосприйняттям і самоуявленням.

Знаковим є уведення у твір образу Сіддгартги Гаутами, що, як відомо, є духовним учителем і засновником буддизму. Сіддгартга

Шак'ямуні (563–486/483 рр. до н.е.), що називався Ґотамою (Ґаутамою), народився у впливовій кшатрійській сім'ї, але відмовився від безтурботного життя, коли усвідомив, що воно наповнене хворобами, старінням, смертю. Сіддгартга побачив у цьому безвихідь і покинув палац у 29 років, вирушивши на пошуки істини. Протягом шести років він старанно пізнавав основи медитації в багатьох вчителів, дотримувався аскетичного способу життя, проте це не привело до досягнення істини. Тож Ґотама вирішив прислухатися до свого серця, інтуїції та почав шукати власний шлях до просвітлення. За легендою, у віці сорока років він досяг пробудження, звідси й титул *Будда* – із санскриту «той, хто пробудився», точніше, «той, хто пробудився для просвітлення». Протягом решти сорока п'яти років Сіддгартга багато подорожував північною Індією, поширюючи свої погляди. Суть його послання людям – зречтися від спокус мирського життя, зануритися в самопізнання й самопоглядання, що призведе до просвітлення. Те, що Будда не проголошував себе ані Богом, ані пророком, уселило в серце кожного буддиста надію на пробудження, якого досягла така сама звичайна людина, як і вони, Сіддгартга. Із тих пір це вчення не тільки набуло надзвичайної популярності, а й стало третьою світовою релігією (поруч із християнством та ісламом).

У творі письменник зображує момент, коли Сіддгартга Ґаутами подорожує й поширює свої погляди. У цьому контексті важливою стає подія, коли Ґовінда хоче залишитися із Сіддгартгою Ґаутамою, щиро повіривши в можливе спасіння, натомість Сіддгартга вирішує продовжити шукати просвітлення сам на сам: «Обікрав мене Будда, – міркував Сіддхартха. – Обікрав він мене, та ще більше він мені подарував. Величний забрав у мене товариша, того, що вірив у мене, а тепер вірить у нього, забрав того, хто був моєю тінню, а тепер став тінню його, Ґаутами. Але подарував мені Будда Сіддхартху – мене самого» [2, с. 27]. Через призму архетипних позицій у цьому фрагменті можна побачити приховане часткове неприйняття Сіддгартгою буддизму, бо це вчення не відповідало його самовідчуттю, тому він усе ж залишається на самоті. Разом із тим тут постає підсвідома віра в буддизм як можливий шлях до просвітлення, бо Ґаутама (як двійник Сіддгартги), покидаючи товариша, залишається разом із Буддою (ще одним двійником головного героя).

Додатковими смисловими відтінками наповнюється зустріч Ґовінди, який досі перебуває в пошуках істини, із Сіддгартгою, новоявленим святим. Важливо, що через Сіддгартгу отримав просвітлення й Ґовінда: «Низько вклонився Ґовінда; по старечих щоках його котилися сльози, а він їх не помічав; у серці його вогнем горіло почуття щонайглибшої любові, щонайсмирненнішої шаноби. Низько, до самісінької землі вклонився він Сіддхартсі. Той сидів нерухомо, й усмішка його нагадувала про все, що Ґовінда любив, що було йому любе й святе» [2, с. 92]. У цей момент, очевидно, відбувається інтеграція несвідомих змістів у цілісну структуру особистості, а в цьому постає гармонія.

Образ купця Камасвами, в якого Сіддгартга вчиться мистецтву заробляння грошей у період мирського життя, також можна розглядати як його Тінь. Ім'я Камасвами викликає асоціації зі словом «свами» (з санскр. – власник, господар і чоловік), що означає почесний титул в індуїзмі. Купець пов'язується з матеріальними благами й земними насолодами. «Камасвами такий самий розумний, як я, – порівнює Сіддгартга, – а от спокою він у собі не має» [2, с. 46]. Оскільки Тінь містить у собі негативні емоції, нахили й тенденції, що часто пов'язані з тваринними інстинктами, нерозвиненими негативними рисами, які людина хоче відкинути, то втеча Сіддгартги від мирського життя, наповненого земними радостями й утіхами, стає зрозумілою.

Крізь призму психоаналізу прочитуються інші герої. Так, архетипом Аніми у творі виступає Камала, славетна куртизанка. Чуттєвість й еротичність героїні увиразнює етимологічна спорідненість її імені з Камою (із санскр. – «любов», «чуттєвий потяг»), богом кохання в індуїзмі. За концепцією К. Г. Юнга, Аніма – неусвідомлена частина психіки чоловіка, у якій переважають емоції й афекти. Саме в Камали Сіддгартга вчиться мистецтву кохання, пізнаючи своє «Я» шляхом чуттєвості. На схожості між Сіддгартгою та Камалою наголошено неодноразово: через слова автора читач сприймає це як факт («Камала розуміла Сіддхартху краще, ніж колись його розумів Ґовінда, вона була схожа на Сіддхартху більше» [2, с. 46]), а через слова героя – як його самопізнання («Ти – як я...» [2, с. 46] або «Я такий, як і ти...» [2, с. 47] – визнавав Сіддгартга). Але втеча Сіддгартги стає символом того, що Аніма не змогла усталитись і домінувати в ньому.

Пророчим видається один із снів Сіддгартги, в якому в Камали з'являється думка приєднатися до Будди: «Колись, а може, й скоро, я також піду за тим Буддою. Я подарую Величчому гай і пристану до його вчення» [2, с. 50]. За З. Фройдом, «у сновидіннях немає нічого випадкового або байдужого» [8, с. 74], тлумачення «таких незначних, невмотивованих деталей» [8, с. 74] приводить до осягнення несвідомого, істинного. Підтвердження цієї думки знаходимо на сторінках повісті: «Уві сні, у глибокому сні людина входить до свого найпотамнішого і живе в Атмані» [2, с. 8]. Можливо, в цьому сні насправді криється прихований сумнів Сіддгартги щодо правильності обраного ним шляху, зокрема мирського життя; підсвідоме вагання, виражене через образ Камали, його двійника, настановує на думку таки приєднатися до Будди, який дає віру у просвітлення.

Своєю чергою, архетип Анімуса, тобто чоловічої частини жіночої психіки, можна розглядати крізь призму образу Камали. Вона, що йде в пошуках Будди з метою просвітління, знаходить Сіддгартгу, а з ним і своє пробудження:

«– Чи досяг ти того, чого прагнув? – спитала вона. – Ти знайшов мир і спокій?»

Він усміхнувся й поклав свою руку на її.

– Я це бачу, – сказала вона. – Я це бачу. І я теж знайду мир і спокій.

– Ти його вже знайшла, – прошепотів Сіддхартха.

Камала не відводила погляду від його очей. Вона думала про те, що збралася до Гаутами, щоб побачити обличчя Довершеного, щоб удихнути мир його й спокій, а натомість знайшла свій мир і спокій, і це теж дуже добре, не гірше, ніж якби вона побачила самого Гаутаму» [2, с. 70].

Як і Говінда, Камала хотіла знайти себе, своє заспокоєння в буддизмі, їй, як і Говінді, подарував його Сіддгартга. Таке тлумачення дає змогу відчувати цілісність особистості.

До того ж, приховуючи в собі надзвичайну глибину, взаємовідношення *Говінда – Сіддгартга – Камала* становлять особливу триєдність. Перенесення внутрішніх акцентів, що втілені в архетипах, стає додатковим ключем до розкриття образу Сіддгартги. Наприклад, коли Говінда покинув Сіддгартгу, приєднавшись до Будди, йому приснився віщий сон. Наведемо цей фрагмент: «Вночі, коли Сіддхартха спав у солом'яній хижі одного перевізника на березі річки, йому приснився сон: начебто постав перед ним Говінда у жовтій одежі аске-

тів. Сумний мав Говінда вигляд, і сумно спитав він «Навіщо ти мене покинув, Сіддхартхо?». Тоді обійняв він Говінду, обвив його руками, й, коли пригорнув до себе і поцілував, то раптом виявилось, що це вже не Говінда, а якась жінка, і з-під її одежі вибилися повні перса, й Сіддхартха лежав на тих персах і пив молоко, і було воно густе та солодке, пахло жінкою й чоловіком, сонцем і лісом, твариною й квіткою, всіма фруктами й усіма насолодами. Молоко те п'янило, дурманило голову...» [2, с. 32].

Тлумачення сну дозволяє побачити, як одна частина внутрішнього світу Сіддгартги, тобто Говінда, його Тінь, витісняється іншою – Камалою, Анімою. Саме цей сон дає змогу якнайточніше інтерпретувати Камалу як Аніму, бо, як відомо, образ Аніми тісно пов'язаний з образом матері, тут навіть зникає для чоловіка межа між Анімою та матір'ю, увиразнюється її демонічна влада. Зв'язок Аніми з матір'ю постає через образ Сіддгартги, що п'є молоко з перс Камали. При тому потужним знаком є саме молоко – символ не тільки материнства, а й життя, безсмертя, відродження. Цей сон стає знаком майбутнього відродження Сіддгартги.

Щоправда, у творі фігурує ще один віщий сон, у якому Сіддгартга викидає за вікно мертву пташку із золотої клітки, – цим ознаменовано кінець того відродження, що знайшов він із Камалою, і перехід до нового етапу життя: «Снилось йому, ніби пташка, що кожен ранок стрічала співом, раптом онімїла. Сіддхартсі це впало в око, він підійшов до клітки й зазирнув усередину. Пташеня було мертве й лежало уже закоцюбле. Сіддхартха дістав його з клітки, хвилю потримав у долоні, а тоді викинув геть, на вулицю. І ту ж мить моторошний страх обійняв Сіддхартху, і боляче стислося серце, так наче разом із мертвою пташкою він викинув усе найдорожче й найкраще, що мав» [2, с. 51]. У реальному житті Сіддгартга тонко усвідомив глибинні смисли ірреальних образів: «Співуча пташка, що наснилась йому, умерла. Вмерла пташка у нього в серці. Глибока затягла його сансара, з усіх боків убирив він у себе відразу й смерть...» [2, с. 54–55]. Цей сон символізує втечу від мирського життя.

Ще одна важлива складова внутрішнього світу Сіддгартги, яка домінує після втечі, концентрується в образі Васудеви. *Васудева*, одне з імен Крішни-Вішну, породжує потужну паралель: за однією з легенд, Крішна-Вішнупостає як візник Арюна, а у творі Г. Гессе Васу-

дева – перевізник, що через річку поєднує світ і Дао. У нього Сіддгартга вчиться найголовнішого – мистецтва споглядання річки та осягнення її мудрості.

Образ води-річки стає стрижневим: з одного боку, він означає втілення істини й абсолюту Дао, з іншого – найважливіший архетип людської свідомості, що є стрижнем у психоаналізі. У ній тісно переплітаються супротивні *інь* і *ян*, протилежні *світло* і *темрява*, що зрештою, коли чітка межа між ними зникає, зливаються в єдине ціле. Усвідомлення цієї істини стає моментом просвітлення, часом осягнення Самості (архетип, який означає глибинний центр і внутрішню психологічну цілісність людини): «І відчув Сіддхартха, що науку слухати він нарешті осяг досконало. Усе це, оте багатоголосся в річці, він чув уже не раз, але цього дня воно лунало інакше. Численних тих голосів він уже не відрізняв один від одного – не відрізняв радісних від журливих, дитячих від дорослих; всі вони злилися в одне, в тужливий стогін і сміх мудреця, у гнівний крик і хрипи вмирущого; все було одним цілим, усе тисячократно поглинене переплелось, сплелось. І все це разом, усі голоси, всі цілі, вся туга, усі страждання, всі втіхи, все добре й зле – все це вкупі був світ. Усе вкупі було рікою сущею, музикою життя» [2, с. 82–83].

Органічно доповнює образ річки знакове слово «Ом» («Аум») – найсвятіший звук в індуїзмі й буддизмі, який символізує наближення душі до вищих сфер. В індуїзмі Ом є уособленням божественної трійці Брагми, Вішну та Шиви, символом Брагмана (вищої реальності) і Всесвіту; а ось у буддизмі – це втілення трьох тіл Будди: тіло Дгарми, тіло відплати й виявлене тіло. У творі Г. Гессе Ом представлений у всій повноті своїх символічних значень: від давно усталених, традиційних, що з легкістю декодуються реципієнтом, до більш глибоких, нових значень, які потребують відтворення.

Спочатку слово «Ом» відтворює східну традицію: коли Сіддгартга збирався стати брагманом, «він уже вмів нечутно вимовляти Ом, – це слово слів, – умів нечутно вимовляти його в себе, вдихаючи повітря, коли душа зосереджена, а на чоло сходять сяєво ясного розуму» [2, с. 6]. Або почув Ом у хвилину відчаю, коли був близьким до самогубства: «Зненацька з найглибших куточків його душі, з давно минулих часів його змореного життя пролунав звук. Це було слово, один лиш склад, що його він, Сіддхартха, вимовив нерозбірливо й уже

не думаючи, – правічне слово, яким брахмани починають і завершають кожну молитву, священне Ом, що означає, власне, «досконалість» або «довершеність». І тої самої миті, коли це Ом торкнулося вуха Сіддхартхи, раптом прокинувся його заснулий розум і збагнув усе глупство того, що він робив» [2, с. 55].

Згодом Ом набуває нового значення, бо за цією досконалістю приховуються інші смисли: «І коли Сіддхартха пильніше прислухавсь до цієї річки, до цього багатоголосого співу, коли не чув уже ні страждань, ні сміху, коли вже не заціпався душею за один якийсь голос і не входив у нього своїм «я», а слухав їх усі, слухав як одне ціле, як єдність, тоді їхній величний багатоголосий спів склався в одне-єдине слово, і це слово було «Ом» – довершеність» [2, с. 83]. Ця довершеність уже не пов'язана з позбуттям свого «Я» заради осягнення Атмана чи пізнання багатьох «Я» шляхом вселення в інші істоти. На думку Сіддгартги, зрозуміти істині речі, що зводяться до Любові, можна тільки шляхом справжнього життя, через страждання та духовні злети: «Я на власній плоті й на власній душі відчув, що гріх мені дуже потрібен, потрібні плотські втіхи, потяг до статків, до марнолюбства, потрібен щонайганебніший відчай – потрібен для того, щоб навчитися долати в собі опір, щоб навчитися любити світ, щоб уже не порівнювати його з якимсь мною омріяним, мною уявленим світом, мною вигаданою окремою досконалістю, а приймати його таким, який він є, і любити його, й усією душею йому належати» [2, с. 87].

У цей момент приходять повне усвідомлення того, що Сіддгартга Гаутама, Говінда, Камала, Кавасамі та Васудева є двійниками Сіддгартги, утіленням підсвідомого, утраченими й насамкінець знайденими його частинами. Під їхнім впливом Сіддгартга здійснює пошук свого «Я», кожен із них дає змогу народитися цілісній особистості, яка досягла Самості. До того ж, у повісті номіновані лише згадані герої, їхні імена, як значилося раніше, мають «божественне» чи поважне значення. Тож разом вони формують не тільки цілісну особистість, а і її «божественну» складову частину, виводячи Сіддгартгу на рівень надособистості (надлюдини).

Спираючись на концепцію К.Г. Юнга, шлях сходження до себе Сіддгартги можна поділити на окремі етапи: (1) відмова від Персони (Маски), що є соціальною роллю, яку особистість виконує перед суспільством, в аналізованому творі – це відмова від шляху брагмана, що

мав стати «всім брахманам брахман» [2, с. 6]; (2) дистанціювання й інтеграція Тіні (Тіней) та Аніми; (3) досягнення Самості.

Досягнення стану Самості стає можливим, на думку Г. Гессе, лише з прийняттям Любові до світу, до себе, до ближнього (як тут не згадати відому християнську заповідь «возлюби ближнього свого, як самого себе?»). У Любові концентрується одна єдина правда, осягнута Сіддгартгою, що є ніби палімпсестом, який нівелює інші, раніше визначені істини: «Любов – це [...] найважливіше з-поміж усього. [...] Головне полягає ось у чому: бути в змозі любити світ, а не ним нехтувати, не ненавидіти його й себе, дивитися на нього, й на себе, й на всі створіння з любов'ю, захватом і шанобою» [2, с. 89].

**Висновки.** Діалектика духовного становлення Сіддгартги в однойменній повісті Г. Гессе вповні прочитується крізь призму психоаналітичної концепції. Крізь особливості взаємовідносин персонажів, що виявляються альтер-его Сіддгартги, постає образ головного героя, його шлях до самопізнання. Відповідно до концепції К. Юнга духовний шлях сходження Сіддгартги до себе можна поділити на кілька етапів: відмову від Персона (від брагманізму), дистанціювання та інтеграція Тіні / Тіней (Говінда, Гаутама, Кавасами й Васудева) і Аніми (Камала) і, зрештою, прагнення до самореалізації, досягнення стану Самості, що, на думку письменника, можливо з прийняттям Любові.

#### Список використаної літератури:

1. Аверинцев С.С. Путь Германа Гессе. *Гессе Герман. Избранное*. Москва : Худож. лит., 1977. С. 3–26.
2. Гессе Г. Сиддхартха: Повість; Степовий вовк: Роман / Пер. з нім. Київ : Молодь, 1992. 256 с.
3. Гессе Г. Художник и психоанализ. *Называет вещи своими именами: Прогр. выступления мастеров запад.-европ. лит. XX в.* / Сост., предисл., общ. ред. Л.Г. Андреева. Москва : Прогресс, 1986. С. 399–403.
4. Злотникова Т.С., Куимова В.М. Трансформации женского архетипа в творчестве Германа Гессе. *Ярославский педагогический вестник*. 2016. № 2. С. 179–183.
5. Золотухина О.Б. Эволюция психологизма Германа Гессе. Гродно : ГрГУ, 2006. 163 с.
6. Каралашвили Р.Г. Функция персонажа как «фигуры» бессознательного в творчестве Г. Гессе. *Бессознательное. Природа. Функции. Методы исследования: в 2 т.* / Под общ. ред. А.С. Прангшвили, А.Е. Шерозия, Ф.В. Бассина. Тбилиси : Мецниереба, 1978. Т. 2. С. 529–535.
7. Мегела І. Психоаналіз повісті Г. Гессе «Клейн і Вагнер» (між Еросом і Танатосом). *Літературознавчі студії*. 2013. Вип. 40(2). С. 41–52.
8. Фрейд З. Введение в психоанализ: лекции. Москва : Наука, 1991. 456 с.
9. Anderle M. Das Motiv der Ich-Spaltung bei Dostojewskij und Hesse. *Germano-Slavica*. 1975. № 5. S. 5–18.
10. Baumann G. Herman Hesses Erzählungen im Lichte der Psychologie C. G. Jungs. Rheinfelden, Freiburg, Berlin: Schäuble, 1990. 382 s.
11. Hesse H. Siddhartha: a dual-language book / Translation, introduction, and glossary of Indian terms by St. Appelbaum. Mineola, N.Y. : Dover Publications, Inc., 1998. 175 p.
12. Hilscher E. Poetische Weltbilder: Essays über H. Mann, T. Mann, H. Hesse, R. Musil, L. Feuchtwanger. Berlin : Buchverlag der Morgen, 1977. 246 s.
13. Minkus E. Mutterspuren in Hesse Werk. *Herman Hesse und die Psychoanalyse: "Kunst als Therapie" : International Herman-Hesse-Kolloquiums-bände (9. Internationales Herman-Hesse-Kolloquium, Cawl, 1997)* / Hrsg. v. Michael Limberg. Bad Liebenzell : Gengenbach, 1997. S. 149–162.
14. Neumann E. Die Bedeutung der spätbürgerlichen Philosophie und der Tiefenpsychologie für Herman Hesse bis zur Entstehung der Erzählung "Siddhartha". *Wissenschaftliche Zeitschrift der Päd. Hochschule Potsdam*. 9. Jg. 1965, H. 1. S. 79–92.
15. Rattner J. Literaturpsychoanalyse und Biographie: Herman Hesse: Andeutungen zu einer Psychographie. *Jahrbuch für Verstehende Tiefenpsychologie und Kulturanalyse*. Bd. 2. Berlin : Verlag für Tiefenpsychologie, 1982. Bd. 2. S. 143–159.

#### Фока М. В. Диалектика духовного становлення Сиддхартхи в одноименной повести Г. Гессе: попытка психоаналитической интерпретации

В статье исследуются истоки и причины интереса Г. Гессе к западным достижениям, в частности теориями психоанализа К. Юнга и З. Фрейда, повлиявшим на формирование мировоззрения и художественного творчества писателя. Автор анализирует диалектику духовного становления Сиддхартхи в одноименной повести Г. Гессе методом психоанализа.

**Ключевые слова:** Г. Гессе, «Сиддхартха», психоанализ, К. Юнг, З. Фрейд, сознательное, подсознательное, архетип, Персона, Тень, Анима, Самость.

**Foka M. The dialectic of the spiritual formation of Siddhartha in the novel of the same name by H. Hesse: an attempt at psychoanalytic interpretation**

*The article deals with the origins and causes of H. Hesse's interest in the western achievements, particularly the psychoanalytic theories by K. Jung and S. Freud, which influenced on the formation of the worldview and the artistic creativity of the writer. With the technique of psychoanalysis, the author analyzes the dialectic of the spiritual formation of Siddhartha in the novel of the same name by H. Hesse.*

**Key words:** *H. Hesse, «Siddhartha», psychoanalysis, K. Jung, S. Freud, conscious, unconscious, archetype, Persona, Shadow, Anima, Self.*



ПРОБЛЕМИ МОВОЗНАВСТВА  
ТА МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

УДК 821.161.2

**Ю. Б. Бабій**

кандидат філологічних наук, доцент,  
доцент кафедри загальної та прикладної лінгвістики  
Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського

**ДІЄВІСТЬ СУЧАСНОГО РЕКЛАМНОГО ДИСКУРСУ  
(ДІЄСЛІВНІ ДОМІНАНТИ)**

*Статтю присвячено дослідженню поняття лінгвістичної дієвості рекламного дискурсу на прикладі дієслівних домінант. Завдяки широкому спектру дієслівних категорій, когнітивній семантиці дієслова, його стилістичному потенціалу схарактеризовано шляхи вираження текстів залежно від цільового спрямування рекламного дискурсу.*

**Ключові слова:** дискурс, рекламний текст, дієвість, дієслово, граматичні категорії, когнітивна семантика, стилістичний потенціал.

**Постановка проблеми** Жоден з елементів комплексу комунікативних технологій не має таких можливостей психологічного впливу на споживача, як реклама. Це й зумовлює її особливу роль у формуванні смаків, цінностей, уподобань. Актуальність дослідження рекламного дискурсу зумовлена, з одного боку, зацікавленістю науковців власне феноменом реклами, що характеризується антропоцентричною природою та належить до фундаментальних ментальних уявлень, які категоризують та концептуалізують соціокультурну дійсність етносу, а з іншого – необхідністю його дослідження у зв'язку зі зміною когнітивно-комунікативних принципів, оскільки на сучасному етапі розвитку філологічних наук спостерігаємо перманентні тенденції до заміни літературоцентричного мислення людини рекламоцентричним. Текст у сукупності зі своїми внутрішніми аспектами та зовнішніми зв'язками є вихідною реальністю філології, а рекламний текст, зокрема, визнано однією з провідних форм комунікації в сучасному суспільстві.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** У такому розумінні дослідження рекламних текстів є одним із пріоритетних напрямів розвитку сучасної лінгвістики тексту та здійснюється в лінгвокультурологічному (В. Бугрим, В. Карасик), семіотичному (Р. Барт, А. Прилуцька),

гендерному (О. Кісь, Т. Бурейчак), зіставному (А. Вугман, І. Городецька), функціонально-прагматичному (Л. Геращенко, В. Зірка), комунікативному (Т. Крутько, Л. Хавкіна) та інших аспектах. Рекламні тексти систематично стають предметом уваги дослідників у рамках загальної теорії реклами і концепції дискурсу у вітчизняному (Ю. Булик, М. Голянич) та зарубіжному мовознавстві (А. Дейан, В. Красних), що свідчить про дискурсні характеристики рекламного повідомлення, які впливають на сприйняття рекламного тексту як знакової фіксації рекламного дискурсу.

Актуальність роботи також мотивована стрімким розвитком масової комунікації, зокрема у сфері реклами та PR-технологій. Сугестивні особливості вживання слів у рекламному тексті, з'ясування психолінгвальної природи окремих мовних елементів (зокрема семантичних та граматичних), лінгвістична інтерпретація мовного стандарту рекламних продуктів – проблеми, що дедалі частіше вимагають наукового обґрунтування. Перспективність обраного предмету дослідження вбачаємо у тому, що реклама привертає увагу, формує у споживача інтерес до товару або послуги, навіює йому приємний образ або позитивне ставлення до рекламованого, стимулює до активних споживчих дій за допомогою звичайних сугестивних

механізмів (іменникових рядів, синонімічних прикметників, пунктуаційних знаків у текстах реклами). Часто елементарний рекламний контекст формує цілу низку символічних цінностей у реципієнта, а отже, його лінгвістична природа має бути описана.

**Метою статті** є аналіз та систематизація уявлень про домінантні можливості дієслівних конструкцій у різних видах рекламних текстів для розроблення психологічно грамотної, ефективної, дієвої реклами, а також позитивного впливу реклами на психіку цільової аудиторії (споживачів).

**Виклад основного матеріалу.** Реклама як вид комунікації використовує засоби масової інформації та має такі цілі: вплинути певним чином на реципієнта, підштовхнути його до дії, наштовхнути на думку тощо. За визначенням О.О. Феофанова, реклама – це комплекс психологічних заходів впливу на свідомість потенційних споживачів із метою активного просування на ринок об'єктів реклами (товару, послуги або політичної діяльності), а також із метою створення позитивного іміджу фірми, організації або окремих суспільних інститутів [1, с. 18]. Процес комунікації має діалектичну сутність, що виражається у потребі спілкування та кінцевому результаті. Отримання позитивного або ж негативного результату рекламування залежно від поставленої мети вказує не лише на якість реклами, а й на її дієвість.

О.С. Дудко подає розуміння терміну «рекламна дієвість» з економічно-маркетингової точки зору, за яким дієвість визначається як продаж конкретного об'єму товару за певний проміжок часу та під час або після реалізації рекламної кампанії. Чим більша кількість реклами та чим менші затрати часу, тим вищим є рівень її дієвості. «Поняття дієвості реклами включає в себе рентабельність реклами, яка визначає самоокупність рекламних заходів, тобто доцільність їх проведення щодо кожного товару» [2, с. 176]. У статті розглядаємо поняття дієвості реклами в лінгвістичному аспекті – під цим терміном фоносемантичних, лексичних, морфологічних, синтаксичних та стилістичних засобів, що роблять текст доступним, впливовим, таким, що запам'ятовується та дозволяє розставити правильні споживчі акценти (купити, зацікавитися тощо).

У структурі рекламного дискурсу існує багато засобів привернення уваги на всіх мовних рівнях (системність використання ключових

слів, фоностилістичні засоби впливу, мовна гра, реалізація багатозначності, словотвірні та морфологічні сугестогени тощо). У більшості випадків у одному рекламному тексті застосовуються засоби впливу (дієвості, актуалізації) одразу на декількох рівнях, що частіше сприяє сугестивній ідентифікації реклами в свідомості реципієнта – реклама подобається, запам'ятовується, формує образи, тим самим посилюючи сугестивний ефект на споживача. Вагоме місце в цій системі акцентних засобів посідають дієслова. Згідно з дослідженням Лео Бернетта, одного з найвідоміших в історії менеджерів по роботі з клієнтами в рекламі, ефективний текст від неефективного відрізняє наявність більшої кількості дієслів. Чому саме дієслів, а не іменників або прикметників? Тому що тільки дієслова здатні висловлювати енергійність і конкретний заклик до дії [3, с. 46]. Тому на прикладі дієслівних знаків мови, що систематизовані шляхом суцільної вибірки з сучасних рекламних текстів (всього 700 зразків), у дослідженні репрезентуємо шляхи створення дієвого рекламного повідомлення.

Реклама є не лише багатофункціональним, а й полівидовим явищем масової комунікації. Залежно від кінцевої мети реклама буває комерційною та некомерційною (політичною, соціальною). Мета комерційної реклами полягає в отриманні прибутку від продажу товарів. Політична реклама забезпечує вирішення таких питань, як отримання влади, вплив на процеси державного чи міського управління, піар політичних партій тощо. Соціальна реклама представляє суспільні та державні інтереси, що спрямовані на досягнення мети: покращення рівня життя людей, впровадження морально-етичних цінностей, запобігання злочинності та агітація здорового способу життя [4].

У ході аналізу сучасних зразків реклами встановлено, що домінантні можливості дієслова безпосередньо залежать від виду реклами та її цільового призначення. Помічено тенденцію до переваг конкретних дієслівних одиниць у своїх граматичних репрезентаціях залежно від цільового спрямування рекламного тексту.

Так, у комерційній рекламі акцентними дієслівними засобами вираження дієвості вважаємо: видове співвідношення дієслів; часову приналежність дієслова; способів характеристики; використання особових та безособових форм; числові та родові особливості окремих дієслівних форм.

Щодо видової призми дієслівної акцентності, то кількість використання дієслів доконаного виду переважає над використанням слів недоконаного виду у співвідношенні 74%/26%. Наприклад, в уривку реклами лікувального засобу використано дієслова недоконаного виду: «*«Фармадол» допомагає долати головний біль»*, проте це не надає споживачу жодних гарантій дієвості цього засобу. Видова доконаність створює впевненість у якості товару, сугестивно налаштовує покупця на позитивне враження від реклами, підкріплює завершеність дії, надає відтінок доказовості, аргументує сказане: *«Не відтягуй! Перевір зір у «Люксоптиці», бо самолікування може зашкодити твоєму здоров'ю. «Люксоптика» збереже твій зір»*; *««Шик»: гель, мило – Нектар для тіла. Та дай-те ж помитись!»*.

Часовий діапазон вжитих у комерційній рекламі дієслів містить певну градацію від минулого часу до теперішнього, де минулий час (15%) символічно вказує на проблему, а теперішній час – на її вирішення: *«Минулого літа ти не знав, куди витратити свій вільний час? Не марнуй його зараз! Плануй свою відпустку вже сьогодні разом із «JoinUp»!*». Теперішній час актуалізує потребу у продукті рекламування, створює атмосферу присутності та стимулює до активного виконання прорекламованих вимог. Наприклад, *«Для мене бути ніжною та сильною водночас означає бути собою. Змінюй правила! «Always»»*, *««Фармадол» допомагає долати головний біль»*, *«Хочеш двері добрі мати? Треба в нас їх замовляти – комерційна пропозиція «Еліт Клас»»*, *«... Світ стає ширшим з новим GalaxyA7»*. Надання переваги майбутньому часу (7%) в рекламних повідомленнях відбувається вкрай рідко. Це є підставою вважати часову акцентність дієслів зосередженою на теперішньому часі (68%). Дієслово дійсного способу (30%) вказує на реальність дії, що відбувалася, відбувається чи буде відбуватися, наприклад: *«Клінічно доведено, що «Елевіт Пронаталь» зменшує ризик виникнення вроджених дефектів нервової трубки плода на 92%»*. В умовному способі дієслово називає бажану дію або таку, що може відбутися за певних умов: *«Хотів би покращити свої знання з англійської? Тоді тобі до нас!»*. Дана умовність (6%) перешкоджає основній меті комерційної реклами, оскільки зароджує сумніви у адресатів. Для максимальної сугестії на реципієнта найчастіше використовують наказовий

спосіб дієслова (64%), що стимулює до миттєвої дії. Наприклад, *«Роби круті фото та охоплюй більше з кутом огляду 120°. Світ стає ширшим з новим GalaxyA7»*, *««Pepsi» Покажи, на що здатен! Освіжи свій світ!»*, *«Не тягни! Дешевше вже не буде. Ліквідуй колекцію 2017 у «Світі шкіри та хутра!»*, *«Спробуй новий «Magic шампунь» – наш перший невидимий сухий шампунь»*. Відсоткова варіативність вживання дієслів певного способу демонструє перевагу вживання дієслів наказового способу в комерційних рекламних текстах.

Грамаітична форма роду дієслова рідко використовується як акцентуаційний засіб комерційного рекламного тексту. Вона не може виявлятися в ехо-фразах чи слоганах, оскільки подає розуміння гендерної приналежності. Рекламний текст своєю чергою характеризується масовою спрямованістю.

Часто в рекламі використовуються неозначена та безособова форми дієслова на *-но*, *-то*. *«Клінічно доведено, що «Елевіт Пронаталь» зменшує ризик виникнення вроджених дефектів нервової трубки плода на 92%»*, *«Час розширити горизонти своїх вражень з новим GalaxyA7»*, *«Хочеш двері добрі мати? Треба в нас їх замовляти – комерційна пропозиція «Еліт Клас»»*.

Щодо часової характеристики, то вона виступає бінарним доповненням особових форм дієслова. Наприклад, *«Повертаємо 100% депозитів без затримок! «ВТБ»»* – I особа множини; *««Allo.ua» – твори старт-дива»*, *«Купуй три продукти «Простоквашино», реєструй чек та вигравай щодня! Готуй кухню до призив»*, *«Соки «Sandora» – обирай здоровий ранок!»* – II особа однини; *«Відчайте справжній шоколад «АВК!»»* – II особа множини; *««Міоритміл-Дарниця» подарує життя без аритмії»* – III особа однини; *«Чоловіки заслуговують на відпочинок! «Арсенал»»* – III особа множини. Помітно, що I особа однини не використовується, адже містить значення індивідуальності або, навіть, інтимності. Найбільшим відсотком акцентності під час створення дієвого рекламного тексту характеризуються дієслова II (73%) та III особи (27%), оскільки вказівка на споживчу поведінку іншого («вони зробили», «він придбає»), на погляди, судження і дії значної маси людей (споживачів) є одною з форм методу переконання в рекламі, в результаті чого спрацьовує механізм конформізму – «бути як всі», «робити як всі».

Для досягнення основної мети політичної реклами, створення дієвого політичного слогану, програми, виступу граматичних форм дієслова недостатньо – у комерційній рекламі в основному запам'ятовується форма подачі матеріалу, у політичній – зміст. Тому разом з описаними тенденціями у використанні граматичних особливостей дієслова (що збережено і зразками політичної комунікації) цей вид некомерційної реклами використовує когнітивну семантику дієслова задля вдалої сугестії на реципієнта [5, с. 186]. У дослідженні проаналізовано більше 180 текстів політичної реклами, створених кампаніями провідних українських партій та політиків у 2017–2018 рр. Семантичний аналіз основних дієслів, використаних у політичній рекламі, дозволив з'ясувати, що семантичне ядро складається із таких концептів, як бажання, рух, виграш, обіцянка.

Семантичне значення «бажання» втілюється у рекламні тексти за допомогою дієслів *хочу, прагну, потребую, мрію* тощо. Наприклад, «Місто **потребує** розвитку!» (Андрій Кульчицький), «Все, чого я **прагну**, – щоб ми, українці, мали успіх в нашій країні!» (Андрій Садовий), «Я **мрію** про щасливе майбутнє для України!» (Юлія Тимошенко).

Семантичне гніздо із центральним концептом «рух» має різні відтінки значень: розвиток, відновлення, прогрес тощо. Ці відтінки реалізуються в рекламному тексті дієсловами *йти, відновити, розвивати, змінити*, наприклад: «Ми **йдемо** своїм шляхом. Ми – це Україна» (Петро Порошенко), «Тільки **сильний лідер відновить** мир!» (партія «Батьківщина»), «...Я **іду** в Президенти України! Давайте зробимо це разом» (Володимир Зеленський), «**Змінити** все на користь українців!» (Олег Тягнибок). Як антонім до дієслівної концептосфери слова *рух* політичні кампанії створюють рекламні лозунги зі словами *зупинити, припинити, заборонити*: «Ми їх **зупинимо!**» (Юлія Тимошенко), «**Розженемо** прокурорів і суддів!», «**Припинимо / Заборонимо** продаж землі!» (Олег Ляшко).

Дієвість із семантикою виграшу зосереджена на дієслові *перемогати*. При цьому контекст стосується не лише перемоги на виборах, а й перемоги країни, українців над агресором та над своїми проблемами, наприклад: «Україна **переможе!**» (партія «Батьківщина»), «...успіх **можливий**, і ми це показали у Львові. Тому **вперед і перемогати!**» (Андрій Садовий), «Ми **знову переможемо** агресора! Тільки разом! Тільки вперед!» (Петро Порошенко).

Концепт «обіцянка» втілює свою семантику в політичні рекламні тексти за допомогою дієслів *обіцяю, гарантую*. Наприклад: «**Гарантую**, ціна на газ для населення буде знижена в 2 рази» (Юлія Тимошенко), «Дорогі українці, я **обіцяю** вам піти в Президенти України, і одразу виконую!» (Володимир Зеленський), «Вони **обіцяють**, вона працює» (партія «Батьківщина»), «...**обіцяю** відновити мир!» (Петро Порошенко).

Однак найактуальнішими семантичними ядрами у 2018 році стали концепти *захист* та *віра*. Така актуальність спричинена війною на Сході України та боротьбою за отримання автокефалії української Церкви. Відповідно, ці концепти реалізують свою семантику за допомогою дієслів *вірити, боронити, захищати*: «**Захистимо** Україну!» (партія Батьківщина), «Армія **боронить** нашу землю, мова **боронить** наше серце, віра **боронить** нашу душу» (Петро Порошенко), «Роби українське! Купуй українське! **Захищай** українське, бо це твоє!» (Юрій Костенко), «Українцю, **захищай** свої права! **Не дай розтоптати** власну гідність!» (Юрій Луценко); «**Вірю** в українську автокефалію!», «Я **вірю**, що ми деокупемо Донбас і Крим» (Петро Порошенко), «**Вірю** в Україну! **Вірю** в українців!» (Юлія Тимошенко).

Принципова оцінка політичної реклами складається із двох компонентів. З одного боку, це оцінка ступеня її інформативності, що досягається за допомогою використаних дієслівних конструкцій і визначає рівень відносної чесності й продуктивності повідомленого, з іншого боку – ступеня маніпулятивності з боку такої реклами, що яскраво репрезентується семантичною акцентністю дієслів.

Соціальна реклама намагається затвердити функціонування правових та морально-етичних норм, апелюючи до людської свідомості досить тонким та водночас жорстким способом. На нашу думку, найяскравіше цей спосіб репрезентовано стилістичною організацією мовних засобів (у нашому варіанті дієслів). Можливість дієслів сполучатися з іншими граматичними компонентами, виконуючи при цьому певну стилістичну роль, розкриває перспективи дослідження стилістичної дієвості таких одиниць мови.

Одним із популярних стилістичних прийомів із використанням дієслів у соціальній рекламі є градація. Стилiстична фігура цього типу містить посилення чи послаблення смислового, емоційно-експресивного навантаження.

За семантичне значення «бажання» допомогою виражених градацією акцентних дієслів зростає стилістичний ефект висловлювання у рекламі та посилюються враження від нього: **«Спілкуйся, пиши, думай українською. Почни з себе!»**, **«Заповни пробіли, змінися, стань гідним своїх батьків»**, **«Зупинись. Викинь шприц. Почни спочатку»**.

Ще одним прийомом є антитеза – мовний зворот, вислів, у якому різко протиставляються думки, явища тощо з метою посилення емоційного враження від сказаного чи написаного [6, с. 171]. У соціальній рекламі за допомогою дієслів досягається ефект створення акценту над чимось позитивним та негативним, або ж ефект максимальної сугестії: **«Багаття погубити легше, ніж потім рятувати ліс»**, **«Вдихнувши – вбиваєш себе, видихнувши – інших»**.

Одним із правил створення результативного політичного тексту (до якого відносимо і рекламний політичний текст) є необхідність використання «живих» дієслів [3, с. 67]. Для того, щоб виділитися серед маси політичних рекламних повідомлень, використовуються цікаві дієслова, які змушують фантазувати, думати, уявляти картинку. Таким мовним засобом репрезентації є дієслівна персоніфікація як особливий вид метафори. Персоніфікація функціонально характеризує неживі предмети чи явища, надаючи їм властивостей живої істоти [3]. Такий засіб сприяє поетичному олюдненню рекламного тексту, а використанням дієслів ефект персоніфікованості уможливорює підвищення тональності, значимості контексту, що вкрай актуально для соціальної реклами: **«Підкинь до урни! У сміття є дім»**, **«Слова ранять. Пам'ятай»**, **«Корупція вбиває. Протидій»**, **«Куріння вбиває не лише тебе, а й оточуючих»**.

Ще одним прийомом створення дієвості соціальної реклами за допомогою стилістичного дієслівного контексту вважаємо риторичність, вона виражається у риторичних звертаннях та запитаннях. Риторичне звертання, виражене дієслівними формами, підсилює динаміку тексту, допомагає встановити контакт з адресатом: **«Благаю тебе, не кермай напідпитку!»**, **«Чуєш, подивись по дзеркалах!»**. Риторичні питання наштовхують споживача на уже відому відповідь, яку й очікують отримати творці реклами: **«Про це мріяла твоя мама?»**, **«Відчуваєш себе шпротом? Пересідай на велосипед!»**, **«Навіщо сієш у мові бур'яни? Плекай її»**, **«Мама, чому я помер?»** тощо.

Використання неологізмів, на наш погляд, певним чином акцентує контекст та робить його дієвим. Неологізми – нові слова, які з'являються в мові з метою позначення, називання нових понять, явищ та процесів [6, с. 173]. Акцентні дієслова-неологізми додають тексту соціальної реклами своєрідної динаміки, слугують засобом звернення уваги: **«Жити в Києві – це «фейсбучити» українською»**, **«Жити в Києві – означає «гуґлити» українською»**.

Використання фразеологізмів та афоризмів, поетизація – це ще один стилістичний засіб, виявлений у текстах соціальної реклами, що формує дієвий рекламний контекст. Афористичність та поетизація рекламного тексту передає думку у зручній для запам'ятовування формі. Разом з іменниками дієслова у поетизованій, афористичній формі передають глибоку думку. Наприклад: **«Кузя мріє сім'ю мати, щоб було кому «Апотр» віддати»**, **«Нації вмирають не від інфаркту. Спочатку їм відбирає мову»** (вислів Ліни Костенко), **«Чудова думка втрачає свою цінність, коли вона погано висловлена»** (вислів Вольтера).

**Висновки і пропозиції.** Отже, тексти комерційної та некомерційної реклами репрезентують велике різноманіття лінгвістичних засобів задля привернення потрібної уваги споживачів реклами. Комерційна реклама реалізує свою апеляцію до адресата крізь призму граматичних, зокрема морфологічних, засобів. Політична реклама досягає ефекту сугестії семантикою дієслів та інших компонентів. Соціальна реклама послуговується набором стилістичних прийомів задля вдалого впливу на реципієнта.

Перспективу подальших наукових розробок у галузі створення дієвих рекламних повідомлень убачаємо в дослідженні іменникових та прикметникових засобів, що уможливить створення системного алгоритму використання морфологічного потенціалу мови в організації різноманітних дискурсивних практик.

#### Список використаної літератури:

1. Феофанов О.А. Реклама: новые технологии в России. Учебное пособие. Санкт-Петербург, 2000. С. 18.
2. Дудко О.С. Оцінювання дієвості та ефективності реклами. *Актуальні проблеми економіки*, 2012. № 3. С. 174–182.
3. URL: <https://ukrlit.net/info/dict/rfm64.html>.
4. Лук'янець Т.І. Рекламний менеджмент: Навч. посібник. 2-ге вид., доп. КНЕУ, Київ, 2003. 440 с.

5. Ткачук В.В. Інформаційне проникнення у клієнта: сутність та роль при створенні політичної реклами. *Освіта регіону*, 2009. № 2. С. 184–188.
  6. Дудик П.С. Стилїстика української мови : навч. посіб. Київ, 2005. 368 с.
  7. Томенюк О.С. Когнітивний підхід до аналізу мовних явищ. Актуальні питання гуманітарних наук, 2015. Вип. 11. С. 141–146. URL: <http://dspu.edu.ua/hsci/wp-content/uploads/2017/12/011-21.pdf>.
  8. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=LmGt3OXaH\\_I](https://www.youtube.com/watch?v=LmGt3OXaH_I).
- 

**Бабий Ю.Б. Действительность рекламного дискурсивного пространства (глагольные доминанты)**

*Статья посвящена исследованию понятия лингвистической действительности рекламного дискурса на примере глагольных доминант. Благодаря широкому спектру глагольных категорий, когнитивной семантике глагола, его стилистическому потенциалу охарактеризованы пути выразительности текстов в зависимости от целевого направления рекламного дискурса.*

**Ключевые слова:** дискурс, рекламный текст, действительность, глагол, грамматические категории, когнитивная семантика, стилистический потенциал.

**Babii Yu. The effectiveness of advertising discursive space (verbal dominants)**

*The article is devoted to the study of the concept of linguistic effectiveness of advertising discourse on the example of verbal dominant. Due to a wide range of verbal categories, the cognitive semantics of the verb, and its stylistic potential, the ways of expressing texts depending on the target direction of the advertising discourse are described.*

**Key words:** discourse, advertising text, effectiveness, verb, grammatical categories, cognitive semantics, stylistic potential.

УДК 8.81

**І. І. Гуменюк**кандидат філологічних наук,  
викладач кафедри соціально-гуманітарних дисциплін  
Подільського державного аграрно-технічного університету**Ю. О. Гайденок**викладач кафедри англійської мови гуманітарного спрямування № 3  
Національного технічного університету України  
«Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського»

## ФРАЗЕОЛОГІЧНА КАРТИНА СВІТУ В РОМАНАХ ШАРЛОТТИ БІНГХЕМ

*У статті розглядаються фразеологічна картина світу та стилістична значущість фразеологічних одиниць, наявних у текстах романів Шарлотти Бінгхем. Здійснено типологізацію фразеологічних одиниць на узуальні й okazіональні. Проаналізовано їх репрезентацію в художньому просторі романів Шарлотти Бінгхем.*

**Ключові слова:** фразеологічна картина світу, фразеологічні одиниці, узуальний, okazіональний, стилістичний тон, роман.

**Постановка проблеми.** Стилiстичну значущiсть художнього тексту формують фонетичнi, морфологiчнi, лексичнi, семасiологiчнi, синтаксичнi засоби, стилiстичне забарвлення яких виникає в певних ситуацiях спiлкування. Чiльне місце з-помiж засобiв творення стилiстичного полотна художнього тексту посiдають фразеологiчнi одиницi, якi належать до промiжного лексико-фразеологiчного рiвня в межах лексичного рiвня системи мови.

Фразеологiчнi одиницi (далi – ФО) – це стiйкi, вiдтворюванi семантично цiлiснi сполучення слiв iз повнiстю чи частково переосмисленим значенням, яке не виводиться зi значень iх складових частин [1, с. 10; 7, с. 128; 15]. З одного боку, в термiнологiї рiзних мовознавцiв ФО позначаються як «нерозкладнi сполучення» (О.О. Шахматов), «стiйкi сполучення» (С.І. Абакумов), «незмiннi вирази», «сталi вирази» чи «set expressions» (І.В. Арнольд), що фiксуються словниками i закрiплюються узусом (узуальнi ФО) [4], а з iншого – роздiльнооформленiсть ФО дозволяє в конкретнiй ситуацiї спiлкування вносити певнi змiни до iх складу залежно вiд наміру мовця (оказіональнi ФО) [3, с. 131; 7, с. 128].

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Проблема узуальних та okazіональних ФО i їх стилiстичноi значущостi в межах тексту, зокрема художнього, є актуальною в сучасних мовознавчих студiях. Так, фразеологiя та її стилiстич-

не використання ставали об'єктом досліджень К.Я. Авербуха [1], Ф.Ф. Ганієвої [4], М.П. Брандес [3], О.П. Воробйової [7], О.М. Карпової [1], М.Д. Кузнець [5], В.А. Кухаренко [6], Н.І. Лихошерст [7], О.М. Мороховського [7], Ю.М. Скребнева [5], Z. Kovacs [15], P. Szabó [15] та ін. Проте, незважаючи на наявність наукових праць, присвячених означеній проблемі, фразеологізми, репрезентовані в романах англійськомовної авторки-сучасниці Шарлотти Бінгхем, досі не вивчалися ані вітчизняними, ні зарубіжними мовознавцями, що зумовлює **актуальність цієї статті**.

**Мета цієї статті** – рiзнобiчний аналіз та вiдтворення фразеологiчної картини свiту в романах Шарлотти Бiнгхем, зокрема дослідження iндивідуально-авторських особливостей вживання ФО в художнiх текстах британської письменниці.

Матеріалом дослідження слугували 1602 ФО, дiбрані методом суцiльної вибірки з 10 романiв Шарлотти Бiнгхем („In Sunshine or in Shadow” (1991), „Stardust” (1993), „Change of Heart” (1994), „Grand Affair” (1997), „The Kissing Garden” (1999), „Distant Music” (2002), „Magic Hour” (2005), „Out of the Blue” (2006), „The White Marriage” (2007), „The Daisy Club” (2009)).

**Виклад основного матеріалу.** Згiдно з К.Я. Авербухом, М. П. Брандес, О.М. Карповою, О.М. Мороховським, Ю.М. Скребневим

та ін., до узуальних ФО належать зафіксовані словниками ідіоми, прислів'я, приказки, крилаті слова та вирази, літературні цитати й фразові штампи, відсутність яких у тексті, зокрема художньому, значно зменшує його виразність [1, с. 10; 3, с. 130; 5, с. 62; 7, с. 128]. При цьому в мовознавчих дослідженнях зазначають, що ступінь стилістичного заряду узуальних ФО за шкалою «виразність – нейтральність» різниться, що зумовлюється частотністю їх використання, лексико-семантичним наповненням, ступенем логічного співвідношення їх форми та змісту, а також функційно-стильовою належністю, зокрема, до нейтрального, високого чи низького стилістичного тону [3, с. 130; 5, с. 60–64; 7, с. 128–136].

ФО нейтрального стилістичного тону (28,9% від загальної суми ФО, репрезентованих у романах Шарлотти Бінг'хем) мають міжстильовий характер, нульові функційно-стилістичні й експресивні, емоційні, оцінні відтінки [7, с. 129]. У досліджуваних творах авторки вони використовуються як узуально закріплені синтаксеми-штампи з нульовою стилістичною значущістю: *The feminine point of view is often the most sanguine [...]'* [12, с. 254]; *He had envisaged it as a tentative kiss, a moment of speculation on behalf of the characters he had created* [11, с. 87].

ФО високого стилістичного тону (10,2%), згідно з класифікацією М.Д. Кузнець та Ю.М. Скребнева [5, с. 60–61], в романах Шарлотти Бінг'хем репрезентовано:

1) архаїзмами, як-от: *My word is my bond.* [8, с. 81]; *Tie you to a two-year contract, my foot* [9, с. 117];

2) варваризмами різного походження, зокрема французького: *You are au fait with what matters.* [12, с. 55]; італійського: *Is something wrong? Fleur asked sotto voce, after they'd settled at their table.* [8, с. 156]; латинського: *A child takes up an instrument and plays it and by doing so proves what was to be proved. Quod erat demonstrandum.* [8, с. 135];

3) книжково-літературними, наприклад: *So which is the lesser of the two evils?* [11, с. 260]; *[...] he made another recce to try and look for the property's Achilles' heel [...]* [8, с. 35].

ФО низького стилістичного тону (46,4%), до складу яких, згідно з О.М. Мороховським, належать розмовні, інтержаргонні та жаргонні [7, с. 130], в романах Шарлотти Бінг'хем преважують, що зумовлено загальною функційно-сти-

лістичною зорієнтованістю ФО та використанням фразеологізмів у невластне авторському й персонажному діалогічному мовленні з метою вказівки на специфічні чинники комунікативної ситуації та комунікативно-прагматичні параметри мовців (тобто такі параметри користувачів ФО, як вік, стать, національність, рівень освіти, сфера діяльності, соціальний статус [2, с. 52–53]).

Розмовні ФО використовуються авторкою передусім у персонажному діалогічному чи невластне авторському, рідше – власне авторському мовленні, переважаючи порівняно з іншими ФО низького стилістичного тону. Вони кваліфікують комунікативну ситуацію як невимушено-фамільярну, позначають суб'єктивне емоційно-оцінне ставлення до ситуативного контексту, а також експлікують експресивні, емоційні, оцінні відтінки: *Come on, stop looking tragic, spill the beans* [14, с. 315]; *[...] Sam looked daggers at his favourite uncle* [14, с. 371].

Інтержаргонні ФО, які вважаються наближеними до розмовних, володіють проти них нижчим стилістичним тоном та вищим ступенем експлікації семи інтенсивності, передусім із позначкою «негативно», тому їх використання пов'язано з відображенням соціального статусу співрозмовників у неофіційних ситуаціях спілкування: *Did you see what he did? My God, I will have his guts for garters* — [9, с. 385]; *Don't be long [...] Phillip is driving me nuts, and he just won't listen [...]* [14, с. 268].

Жаргонні ФО, випадки використання яких Шарлоттою Бінг'хем поодинокі, в художньому просторі романів авторки слугують засобом апеляції читача до сфери їх використання: *Tom's heart sank, but once again, after a fractional pause, he opted for the truth, the whole truth and nothing but the truth* [10, с. 155]. У персонажному діалогічному і невластне авторському мовленні вони маніфестують такі комунікативно-прагматичні параметри мовця, як «рівень освіти» чи «сфера діяльності»: *My case therefore rests. I do not think now, for one moment, your friend Miss Chantry will be in the mood to take Mr Wyndham up on his offer of marriage [...]* [14, с. 446] (означена ФО позначає комунікативно-прагматичний параметр «рівень освіти»); *Just the sight of her name on a theatre bill, if he had anything to do with it, was going to put, as the somewhat crude theatrical saying went, 'bums on seats'.* [9, с. 386] (означена ФО позначає комунікативно-прагматичний параметр «сфера діяльності»).



Окрім вказаних вище узуальних ФО нейтрального, високого й низького стилістичного тону, в романах Шарлотти Бінгхем репрезентовано групу оказіональних ФО. У текстах художньої літератури оказіональні ФО – це фразеологізми, утворені на основі узуальних ФО через авторське внесення змін у їх формально-змістову структуру, що зумовлено необхідністю підвищення ситуативної релевантності позначуваного ними поняття або його стилістичної значущості. Згідно з М.П. Брандеса та О.М. Мороховським, їхнє творення може відбуватися у два способи: через структурну трансформацію чи контекстуальну транспозицію [3, с. 131–132; 6, с. 128–135].

Модель «структурна трансформація» (13,1%) полягає в перетворенні структурного або компонентного складу ФО, що супроводжується частковою чи повною зміною її значення. У романах Шарлотти Бінгхем ця модель реалізується через розширення, скорочення, зміну чи інверсію компонентного складу ФО.

Розширення компонентного складу, або ампліфікація ФО здійснюється через введення в її формальну структуру лексичних одиниць із метою уточнення значення, виділення прагматично значущої інформації та більш детальної експресивно-оцінної характеристики ситуативного контексту: *No, my father was all American, he replied. 'From **the bottom of his cashmere socks to the top of his distinguished grey head**. [8, с. 462]; I certainly do not mean everyone at the Hall, since I am **persona absolutely non grata at the Hall**. [12, с. 288]* (твірні ФО: from the bottom to the top, persona non grata).

Ампліфікація ФО може здійснюватися авторкою через словоскладання, тобто додавання до основи одного слова – елемента ФО складової частини, що розширює, деталізує, змінює його значення (і, відповідно, ФО), перетворюючи слово на складне: *[...] there was very little that she could do, except **cling to the lifeline** that she hoped she had just been thrown [13, с. 251]* (твірна ФО: to cling to the line).

Включення нового компонента – це не просто розширення складу ФО, а проникнення елементів контексту в зазвичай непроникний фразеологізм, зближення смислового змісту контексту зі смисловим змістом ФО, підпорядкування ФО завданням контексту.

Скорочення компонентного складу, або редукція (еліпсис) ФО у персональному діалогічному мовленні в романах Шарлотти Бінгхем

є результатом компресії: *What Oliver had actually just said, clearly enunciated, **the Ts proudly crossed, was – I want to be an actor, sir**. [9, с. 56], засобом виділення прагматично значущої інформації під час редукції вихідної формально-змістової моделі та може перетинатись із лексичним повтором-підхопленням: [...] You have passed with flying colours, Miss Staunton. **Flying colours**. [14, с. 216]: (твірні ФО: to dot the i's and cross the T's; to pass with flying colours).*

Редукція ФО реалізується не лише через опущення певного слова – складової частини, але й компонента складного слова: *[...] there's nothing to be done now, the poor girl's **dead as a nail** and no more to be said. [10, с. 8]* (твірна ФО: to be as dead as a doornail).

Зміна компонентного складу, або субституція ФО ґрунтується на узгодженні її елементів із ситуативним контекстом через видалення й підстановку на місце певних складових частин фразеологізму більш формально та семантично релевантних лексем. Цю модифікацію ФО відносимо до власне дериваційних трансформацій, адже в такому випадку можна спостерігати семантичні та структурно-семантичні перетворення дериваційної бази, в результаті яких виникають словесні комплекси, що володіють статусом нових фразеологізмів. Оказіональні ФО такого типу володіють значною стилістичною значущістю та ступенем афективності, апелюючи до категорії прагматики, адже декодування їх значення відбувається на основі мовного фразеологізму-основи, а досягнення повного перлокутивного ефекту залежить від фонових знань читача, зокрема мовного коду, та комунікативно-прагматичних пресупозицій: *[...] the benighted British government, in their infinite wisdom, had done nothing except **bury their heads in their own weaselly ambitions** [...]. [12, с. 50]; Otilie [...] was wearing a navy blue silk shirt dress, just above the knee, very new, terribly expensive from a dress shop in Plymouth, but she had felt that no less was required for the return of a **prodigal brother**. [11, с. 200]* (твірні ФО: to bury one's head in the sand, a prodigal son).

Особливою афективністю в романах Шарлотти Бінгхем відзначаються ФО зі зміненим складом за рахунок каламбуру, заснованого на:

1) омофонних лексичних одиниць: *[...] since it involves him, we need to get to **the Hart of the matter**. [14, с. 421]* (твірна ФО: heart of the matter);

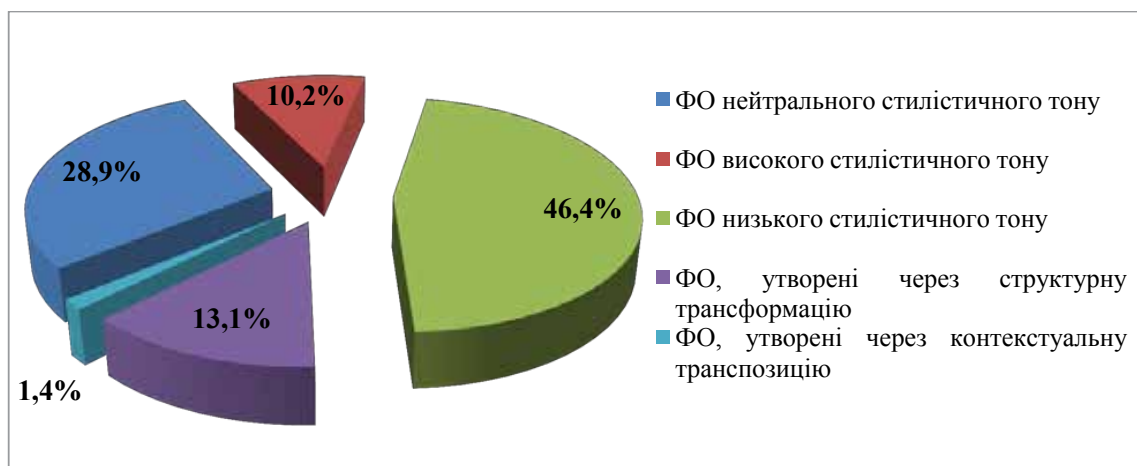


Рис. 1. Відсоткове співвідношення узуальних та оказіональних ФО у романах Шарлотти Бінгхем (загальна кількість одиниць – 1602, 100%)

2) багатозначності одного з елементів лексико-синтаксичного контексту; при цьому відбувається розклад ФО та експлікація багатозначним словом (у вказаному нижче прикладі – промовистим іменем *Sunny*) логіко-предметного (семасіологічного) значення: *The following day, lunch being over, and Sunny having started to look more like her name and less like a wet week, she finally came round to the subject that was most troubling her* [14, с. 259] (твірна ФО: to have a face as long as a wet week).

Інверсія ФО розуміється нами як навмисне порушення порядку слідування компонентів ФО з метою зміщення комунікативних акцентів на найбільш прагматично значущу, з точки зору авторки, її складову частину: *Cecil made one last half-hearted attempt to stop Oscar, but it was far too late. The beans had been spilt.* [11, с. 73]; *Dogs too, bred at the Hall, were a source of constant delight [...] and blind eyes were turned to lumps under eiderdowns [...].* [12, с. 55] (твірні ФО: to spill the beans, to turn a blind eye).

Модель «контекстуальна транспозиція» (1,4%) полягає в переосмисленні значення ФО без зміни її складу і структури. Контекстуальна транспозиція фразеологізму в романах Шарлотти Бінгхем може апелювати до категорії персонажа чи читача. Так, переосмислення значення ФО може здійснюватися авторкою через репліку персонажа, а результат переосмислення виражається лексичними засобами: [...] *It is they who have thrown a spanner in the works, and it is up to us to take the spanner out of the works, and throw it right back at them in Lustington* – [14, с. 330] (твірна ФО: to throw a spanner in the works).

Звернення контекстуальної транспозиції до категорії читача в (не)власне авторському мовленні відбувається через переосмислення змісту ФО, апелюючи до сфери прагматики, адже вимагає від адресата використання апперцепційної бази, фонових знань і відомостей про комунікативну ситуацію: *In the cab Freddie read a cutting from a Sunday colour magazine, headed Relatively Speaking. It was a two-page spread, most of it taken up with a three-quarter-page photograph of Fleur Fisher-Dilke and her mother Amelia* [8, с. 423].

Відсоткове співвідношення узуальних та оказіональних ФО в романах Шарлотти Бінгхем зображено на рис. 1.

Широке вживання фразеології як в узуальній, так і в оказіональній формах дозволяє авторці стисло за формою, але винятково об'ємно за змістом передати експресивну, дієву спрямованість матеріалу.

**Висновки і пропозиції.** ФО, виступаючи репрезентантами індивідуально-авторської картини світу британської письменниці Шарлотти Бінгхем, несуть вагоме стилістичне навантаження, роблячи тексти романів неповторними, мову – яскравою, влучною, наповнюючи твори додатковою експресією, конотацією, емоцією тощо. Так, у романах Шарлотти Бінгхем узуальні ФО значно превалюють щодо оказіональних (85,5% і 14,5% від загальної суми ФО відповідно). При цьому узуальні ФО в означених художніх творах авторки представлено фразеологізмами передусім низького (46,4%), рідше – нейтрального (28,9%) та високого (10,2%) стилістичного тону. Творення оказіональних ФО відбувається через застосування письмен-

ницею структурної трансформації (13,1%) чи контекстуальної транспозиції (1,4%) і зумовлюється необхідністю підвищення ситуативної релевантності позначуваного ними поняття. ФО, зокрема узуальні низького й високого стилістичного тону, а також оказіональні, не лише конкретизують значення реалій навколишньої об'єктивної дійсності, які вже позначено словами, а й виступають продуктивними інструментами підвищення стилістичної значущості романів Шарлотти Бінгхем.

Стилістичний ефект, що досягається використанням трансформованих фразеологізмів, базується на цілому комплексі різних асоціацій. Серед них можна виділити експресивну установку, соціальну орієнтацію читача, співставлення з узуальним варіантом фразеологізму, фонетичні асоціації, логічні зв'язки тощо. Використання ФО для досягнення найбільш дієвого ефекту на читача є творчим процесом. Система мови відкриває перед автором широкі можливості; його майстерність полягає у правильному підборі найточніших та виразних засобів, їх організації в тексті згідно з поставленими завданнями.

Перспективи подальшого дослідження вбачаємо у вивченні узуальних та оказіональних ФО в текстах інших англійськомовних авторів у межах жанру роману, а також інших жанрів художньої прози не тільки англійськомовних авторів, але й письменників усього германського ареалу.

#### Список використаної літератури:

1. Авербух К.Я., Карпова О.М. Лексические и фразеологические аспекты перевода. Москва : Издательский центр «Академия», 2009. 176 с.
2. Беляевская Е.Г. Семантика слова. Москва : Высш. шк., 1987. 128 с.
3. Брандес М.П. Стилистика немецкого языка. Москва : Высшая школа, 1983. 271 с.
4. Ганиева Ф.Ф. Фразеологические единицы как объект исследования в трудах отечественных исследователей. *Lingua mobilis: Научный журнал*. Челябинск. № 1(52). 2015. С. 38–47. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/frazelogicheskie-edinitsy-kak-obekt-issledovaniya-v-trudah-otechestvennyh-issledovateley> (дата звернення: 09.01.2018).
5. Кузнец М.Д., Скребнев Ю.М. Стилистика английского языка. Пособие для студентов пед. институтов / Под редакцией Н.Н. Амосовой. Ленинград, 1960. 175 с.
6. Кухаренко В.А. Практикум по стилистике английского языка. Москва : Флинта : Наука, 2009. 184 с.
7. Стилистика английского языка / А.Н. Мороховский, О.П. Воробьева, Н.И. Лихошерст, З.В. Тимошенко. Киев : Головное издательство издательского объединения : «Вища школа», 1984. 241 с.
8. Bingham C. *Change of Heart*. London : Bantam Books, 1994. 469 p.
9. Bingham C. *Distant Music*. London : Bantam Books, 2002. 576 p.
10. Bingham C. *Magic Hour*. London : Bantam Books, 2005. 416 p.
11. Bingham C. *Stardust*. London : Bantam Books, 1993. 576 p.
12. Bingham C. *The Daisy Club*. London : Bantam Books, 2009. 480 p.
13. Bingham C. *The Kissing Garden*. London : Bantam Books, 1999. 624 p.
14. Bingham C. *The White Marriage*. London : Bantam Books, 2007. 480 p.
15. Kovecses Z., Szabó P. Idioms: A View from Cognitive Semantics. *Applied Linguistics*. Volume 17. Issue 3. 1996. P. 326–355. URL : <https://doi.org/10.1093/applin/17.3.326> (дата звернення: 09.01.2018).

#### Гуменюк И. И., Гайденок Ю. А. Фразеологическая картина мира в романах Шарлотты Бингхем

*В статье рассматриваются фразеологическая картина мира и стилистическая значимость фразеологических единиц, представленных в текстах романов Шарлотты Бингхем. Осуществлена типологизация фразеологических единиц на узуальные и окказиональные. Проанализирована их репрезентация в художественном пространстве романов Шарлотты Бингхем.*

**Ключевые слова:** фразеологическая картина мира, фразеологические единицы, узуальный, окказиональный, стилистический тон, роман.

#### Humeniuk I., Haidenko Yu. Phraseological picture of the world in the novels by Charlotte Bingham

*The article is aimed at phraseological picture of the world and phraseological units with their stylistic value in the novels by Charlotte Bingham. Phraseological units have been classified into usual and occasional. Their representation in the novels by Charlotte Bingham has been analyzed.*

**Key words:** phraseological picture of the world, phraseological units, usual, occasional, stylistic nuance, novel.

**О. В. Іщенко**

старший викладач кафедри теорії,  
практики та перекладу англійської мови  
Національного технічного університету України  
«Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського»

## ЕМОТИВНІСТЬ ПОЛІТИЧНОГО ІНТЕРВ'Ю ЯК ЖАНРУ ДІАЛОГІЧНОГО ДИСКУРСУ

*Стаття присвячена питанню емотивності політичного інтерв'ю як жанру діалогічного дискурсу. Особлива увага приділяється аналізу характерних рис та функційного призначення емотивності у площині жанру «політичне інтерв'ю». Досліджено емотивно-навантажені фрагменти англійськомовних політичних інтерв'ю.*

**Ключові слова:** діалогічний дискурс, емотивність дискурсу, політичне інтерв'ю, емоційність, емоційно-марковані ситуації.

**Постановка проблеми.** Дослідження діалогічної функції мовних процесів ніколи не втрачало своєї значущості для науковців, оскільки досягнення взаєморозуміння суб'єктів мовлення в процесі спілкування, визначення та вірного тлумачення намірів адресанта є головним призначенням діалогічного дискурсу. Треба зауважити, що адекватне вивчення мовних явищ можливо лише за умов детального опису комунікативної функції мови, яка загалом визначає основну мету мовної діяльності людини. Саме діалогічний дискурс посідає центральне місце майже в усіх типах спілкування сучасної людини. Розмаїття жанрів діалогічного дискурсу потребує увиразнення рис кожного з них.

**Актуальність** цієї статті полягає у тому, що поширення жанру політичного інтерв'ю в інформаційному просторі, зростаючий інтерес до міжособистісного спілкування, кінцевим адресатом котрого є масова аудиторія, породжує необхідність вивчення його властивостей, ознак, категорій тощо, в тому числі категорії емотивності у площині наукової парадигми антропоцентризму.

**Аналіз досліджень та публікацій.** Серед наукових здобутків, присвячених вивченню емотивності англійськомовного дискурсу, можна виділити роботи вітчизняних та зарубіжних науковців, що розглядають структурний, семантичний та прагматичний аспекти дискурсу (Т. ван Дейк, М.Л. Макаров, Я.В. Гнезділова, В.І. Шаховський, А.О. Іонова, І.С. Шевченко, Г. Веллс та інші). Реалізація емотивної функції у політичному дискурсі відображається у досліджен-

нях В.З. Дем'янкова, О.І. Шейгал, М.Я. Блоха, Л.І. Шадаєва, Дж.М. Вайт, К. Люц та інших. Проте інформаційні жанри, зокрема політичне інтерв'ю, висвітлені лише фрагментарно, що підтверджує актуальність цього дослідження.

**Об'єктом** дослідження є діалогічний дискурс і один із його жанрів – «політичне інтерв'ю».

**Предметом дослідження** є емотивність як одна із категорій жанру «політичне інтерв'ю», що реалізується через засоби рівнів системи мови.

**Мета статті** – описати емотивність політичного інтерв'ю як жанру діалогічного дискурсу, її характерні риси, ознаки та функційне призначення.

**Виклад основного матеріалу.** У сучасній науковій спільноті не існує єдиної думки щодо тлумачення терміну «дискурс». Розглядаючи дискурс з різних точок зору, ми маємо можливість виявити його нові властивості та ознаки. Для нашого дослідження найбільш характерним є визначення дискурсу як діалогу, який має інтерактивну форму, містить в собі взаємодію та всі властивості діалогу [1, с. 19]. Розуміння дискурсу як мовленнєво-комунікативної діяльності, що характеризується діалогічністю, допомагає усвідомити головні риси дискурсу та свідомио спрямувати подальший науковий пошук.

Однією із характерних ознак дискурсу є емотивність, яка є семантичною категорією, передбачуваною, усвідомлюваною властивістю мовлення, пов'язаною з пошуком мовних засобів, що цілеспрямовано надають йому емоційності для впливу на адресата. Термін «емотивність»

тісно пов'язаний з терміном «емоційність». Останній є стилістичною категорією, спонтанною, непередбачуваною властивістю мовлення, частіше вживається стосовно неконтрольованих емоцій – афектів (за визначенням у словнику стилістичних термінів). Тому дискурс може бути як емоційним, так і емотивним. Я.В. Гнезділова дає визначення емотивному дискурсу за такими критеріями: підготовленість дискурсу, контрольованість емоційного прояву, усвідомленість емоційного прояву, вмотивованість, тональність спілкування, форма спілкування, ситуативна зумовленість, характер цілей, інформаційна значущість мовлення та тип міжособистісних відношень. За цими критеріями емотивний дискурс можна характеризувати як формальний текст, що відображає стандарт, який цінується суспільством, підготовлений заздалегідь, логічно-послідовний у викладі, контрольований, свідомий, соціально зумовлений, позитивно забарвлений, ситуативно визначений та притаманний монологічним висловлюванням публічного характеру [2, с. 206–240].

Проте, якщо текст, тобто монологічне висловлювання, набуває комунікативного поширення та представляє сукупність мовних та позамовних рис, він стає діалогом. В сучасних мовознавчих студіях діалог набуває поширення навіть у тих сферах, що вважалися суто «монологічними», та реалізується у мовленнєвих жанрах, таких як «круглий стіл», інтерв'ю, бесіда, здобуваючи міцні позиції у засобах масової інформації.

Інтерв'ю як жанр діалогічного дискурсу, охоплює значну та динамічну сферу публічного мовлення, в межах якої відбувається безпосередній контакт інтерв'юера з респондентом, де обидва беруть участь у інформаційному обміні задля інформування третього комуніканта – аудиторії. За своєю структурою інтерв'ю можна ототожнювати з одностороннім діалогом-розпитуванням, що складається з логічно послідовних питань і відповідей, а ініціатива запитувати інформацію належить лише одному комунікантові – інтерв'юєру. Специфіка політичного інтерв'ю полягає в тому, що в ньому подається оптимізована інформація. Політик не лише надає роз'яснення у відповідь на запитання журналіста, а й подає актуальну інформацію про події та проблеми політичного життя від власного імені. Завданням журналіста може бути створення позитивного або негативного іміджу політика, тоді як наміром політика є створення власного позитивного іміджу. Беручи до

уваги зазначені критерії емотивного дискурсу, ми вважаємо політичне інтерв'ю жанровим різновидом діалогічного дискурсу із характерними ознаками емотивного дискурсу, які ми визначаємо як предмет нашого дослідження.

Розглядаючи мовні та позамовні компоненти емотивного дискурсу, до його мовних складників ми відносимо емотивні слова та словосполучення, фразеологізми, емотивні конструкції та залучення певних просодичних елементів (мелодики, загального темпу мовлення, паузи, тембрового забарвлення тощо). До позамовних компонентів належать емоційна предметна ситуація (враховуючи національно-культурний компонент) та емоційна комунікативна ситуація (емоційні наміри комунікантів та їх загальний емоційний настрій, емоційна пресупозиція тощо). Емоційні комунікативні ситуації здатні сприяти семантичному варіюванню слова чи словосполучення, надаючи їм новий емотивний зміст та активізуючи емотивну відповідність мовних одиниць.

У створенні емотивного дискурсу залучені різні типи когнітивної інформації:

– знання суто лінгвістичного характеру, а саме володіння семантикою та прагматикою емотивної лексики;

– інформація про особливості мовленнєвої поведінки та мовленнєвих стратегій, що відображають емоційну ситуацію;

– знання про емоційний світ людини, що формуються у вигляді стереотипів та реалізуються у емоційно-маркованих ситуаціях – «гнів», «подив», «захоплення», «обурення» тощо [3, с. 34].

Ці знання допомагають комунікантам визначити конкретні мовні стратегії та вибрати певні мовні засоби для процесу породження емотивного діалогічного дискурсу. Якщо об'єктом відображення емотивності виступають емоції, то саме аналіз слів та словосполук, що виражають емоції, надає нам можливість глибше проникнути в сутність емотивності. Для прикладу надаємо фрагмент інтерв'ю Бруно Дель Мера, міністра фінансів у Франції, тележурналістові BBC Стівену Сакуру з питання політики президента Франції Емануеля Макрона:

– **Why** do so many people in this country outside this building...see Emmanuel Macron as **the president of the rich**?

“– I see it's an **unfair trial** against Emmanuel Macron. We are trying something radically different. I am...(interrupted by the interviewer)...

– But **I am** asking you to emphasize with them **why** do you think so many **see** him, **see** his tone, **see** his style and conclude that he is the president of the rich. **Why?**” [4].

Наведений фрагмент є емотивно навантаженим, оскільки містить слова та словосполучки, що виражають емоції, за допомогою яких комуніканти (інтерв'юер та респондент) свідомо реалізують вплив одне на одного та на аудиторію. Тобто на лексичному рівні емоції трансформуються в емотивність, наприклад, вживання словосполучки **unfair trial** реалізує інтенцію Бруно Дель Мера створити в аудиторії емоційно-марковану ситуацію «обурення». З іншого боку, словосполучка **the president of the rich** – це чуттєва оцінка об'єкту, вираз мовними засобами власного настрою та переживань.

На синтаксичному рівні емотивність цього діалогу-інтерв'ю реалізується шляхом передачі емоцій через дворазове повторення запитання **why?**, а також багаторазове вживання дієслова **see** в тому ж самому висловлюванні, що стає джерелом емоційного впливу на респондента та демонструє контрольованість та усвідомленість емоційного прояву, вмотивованість інтерв'юера, що прагне розкрити суть питання, спрямовуючи респондента у заздалегідь підготовлене «русло» розмови. З цієї ж метою в площині стилістики використовується стилістична фігура – переривання інтерв'юером свого співрозмовника.

Наведемо ще один приклад емотивного діалогічного дискурсу, цитуючи фрагмент політичного інтерв'ю спікера від лейбористів Річарда Бургона щодо політики Терези Мей:

“...*It's a fact she leads a **hopelessly divided party on the question of the European Union. And whoever they eventually get as leader, whether it's sooner or later...that will not solve the problem, and that's why the government's in crisis, and that's why the country is now in crisis.***

– *So what's Labour's position on Europe?*

– *The good news is **we only had to put one person on to explain it.***

– *Not really...Come on!(Laughter)*

– *...the problem is a **lame-duck government that haven't got any negotiable...**(interrupted by the interviewer)” [5]. У зазначеному фрагменті емотивне навантаження створюється за рахунок інтенції респондента виразити несхвалення політики консерваторів, розчарування існуючим урядом. Емоційно маркована ситуація*

«розчарування» реалізується на лексичному рівні через вживання словосполук з емоційним забарвленням: **hopelessly divided party, lame-duck government**. Способом розгортання ситуації стає співставлення двох підтем. Перша – роз'єднаність у поглядах правлячої партії: **“I've never seen any political party have 3 or 4 MPs on a television programme at the same time, putting forward 3 or 4 different views about what should happen now”**; друга – атмосфера єдності партії лейбористів: **“we only had to put one person on to explain it”**. Останньою реплікою, відповідаючи на запитання інтерв'юера про відношення лейбористів до питання виходу Великобританії з Європейського союзу, Бургон намагається вплинути на інтерв'юера та залучити його на свій бік, вдаючись до гумору, надаючи інтерв'ю позитивної забарвленості. На синтаксичному рівні емотивність змісту реалізується через вживання великих складносурядних речень із повторюваним елементом **that's why**, а також сполучних слів **whether, whoever**, які в наданому контексті надають висловлюванню «емоційно-експресивний заряд».

Емотивне забарвлення інтерв'ю реалізується через використання такого мовного засобу просодичної побудови діалогу, як майже повна відсутність паузації під час інтерв'ю та незмінний темп мовлення, що, на нашу думку, демонструє свідомість, підготовленість та контрольованість висловлювань комунікантив. Отже, ми відслідковуємо типові риси емотивного дискурсу, що відображені на різних мовних рівнях.

**Висновки.** Перетворення людського досвіду на емотивний зміст призводить до виникнення певних тем діалогічного дискурсу, зміст та форма вираження змісту яких стають джерелом емоційного впливу. Тематика та функції політичного діалогу-інтерв'ю спонукають комунікантив здійснювати емоційний вплив одне на одного та розвивати здатність до саморегуляції, продовжуючи діалог та досягаючи загальних комунікативних цілей. З цього випливає, що емотивність політичного інтерв'ю як жанру діалогічного дискурсу є однією з базових його властивостей, що співвідноситься з **опредметненими** в ньому емоціогенними знаннями та реалізується через емотивно навантажені текстові компоненти, що втілюють емоційні інтенції інтерв'юера й моделюють ймовірні емоції респондента, пов'язані зі сприйняттям та інтерпретацією повідомлення (чи інформації).

Усвідомлюючи постійно зростаючу увагу науковців до дослідження емотивності діалогічних процесів на різних рівнях системи мови, ми бачимо великі перспективи у подальшому дослідженні обраної теми.

#### Список використаної літератури:

1. Макаров М. Л. Основы теории дискурса. Москва : Гнозис, 2003. 280 с.
2. Емоційність та емотивність сучасного англomовного дискурсу: структурний, семантичний і прагматичний аспекти [Текст] : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04; Київський національний

лінгвістичний ун-т. Київ, 2007. 291 арк. Бібліогр.: арк. 206–240.

3. Шевченко И.С., Морозова Е.И. Дискурс как мысле-коммуникативное образование. *Вісник ХНУ*. 2003. №586. С. 33–38.

#### Список джерел ілюстративного матеріалу:

1. BBC World news – HARDtalk, Bruno Le Maire, Macron facing “unfair” criticism”. URL: <https://www.bbc.co.uk/programmes/p06yug777> (дата звернення 30.01.2019)
2. BBC Two – Politics Live 12/12/2018. URL: <https://www.bbc.co.uk/programmes/b0bvlnmt> (дата звернення 15.01.2019)

#### **Ищенко О. В. Эмотивность политического интервью как жанра диалогического дискурса**

*Статья посвящается вопросу эмотивности политического интервью как жанра диалогического дискурса. Особое внимание уделяется анализу характерных черт и функционального назначения эмотивности в рамках жанра «политическое интервью». Проанализированы эмотивно нагруженные фрагменты англоязычных политических интервью.*

**Ключевые слова:** диалогический дискурс, эмотивность дискурса, политическое интервью, эмоциональность, эмоциональные маркеры.

#### **Ishchenko O. Emotive political interview as a genre of dialogical discourse**

*The article is devoted to the issue of the emotivity of political interview as a genre of the dialogical discourse. Particular emphasis has been placed upon the characteristic features and functionality of the emotiveness. Extracts from emotive political interviews have been researched.*

**Key words:** dialogicdiscourse, emotivity of discourse, political interview, emotive, emotionality, emotional markers.

**А. Л. Савченко**

кандидат філологічних наук, доцент,  
доцент кафедри інженерної педагогіки та мовної підготовки  
Криворізького національного університету

## ФУНКЦІОНУВАННЯ З'ЯСУВАЛЬНИХ КОНСТРУКЦІЙ У НАУКОВО-НАВЧАЛЬНОМУ ДИСКУРСІ

*У статті подані з'ясувальні конструкції з різноманітними сполучними засобами, які функціонують у науково-навчальному дискурсі. Визначено, що з'ясувальні структури зі сполучником **що** є типовими, оскільки вони в системі складнопідрядних з'ясувальних речень науково-навчального дискурсу складають абсолютну більшість. Усі інші сполучники і сполучні слова привносять семантичні відтінки у значення з'ясувальних конструкцій.*

**Ключові слова:** синтаксичні конструкції, опорні слова, сполучні засоби, головна частина, підрядна частина, відтінок значення.

**Постановка проблеми.** Синтаксична система української мови є цікавим об'єктом для лінгвістичних розвідок. Складні речення не є виключенням. Багато філологів звертали увагу на функціональні можливості цих синтаксичних одиниць, але достатнього розвитку дане питання не отримало. Виявлення і аналіз синтаксичних конструкцій у науковому, зокрема в науково-навчальному дискурсі, ще й досі належним чином не проводилися. Адже нині дослідження наукового дискурсу набуває особливої значущості. Це пов'язано із цілою низкою чинників, серед яких можна назвати такі: процес глобалізації, що охоплює всі сфери суспільного життя, зокрема і науку; активізація міжкультурної наукової комунікації як наслідок цього процесу; неослабний інтерес до проблем дискурсу взагалі й наукового зокрема.

Актуальність цієї роботи визначається й зумовлюється недостатньою лінгвістичною розробленістю питання специфіки наукового дискурсу, зокрема науково-навчального, його організації та засобів вираження.

### **Аналіз останніх досліджень і публікацій.**

Серед сучасних філологів-синтаксистів слід відмітити роботи Р.О. Христіанінової, яка найбільш повно і комплексно дослідила складнопідрядні речення сучасної української літературної мови, обґрунтувала їх багатомірність, визначила основні формально-синтаксичні, семантико-синтаксичні та комунікативні категорії, проаналізувала формально-синтаксичну та семантико-синтаксичну організацію [1; 2]. У 2013 році автор успішно захистила дисер-

тацію на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук «Формально-граматична і семантико-синтаксична типологія складнопідрядних речень» [3]. Усі роботи професора базуються на фактичному матеріалі української літератури.

Були також захищені дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук О.А. Луценко, Н.Г. Фаріною. О.А. Луценко дослідила структуру, семантику і функціональні типи прислівних складнопідрядних структур у художньому стилі з простеженням їхнього текстотвірного потенціалу. Матеріалом для дослідження стала загальна кількість фіксацій речень із художніх творів А. Дімарова, В. Дрозда, П. Загребельного і І. Багряного [4].

Н.Г. Фаріна проаналізувала структурно-семантичні особливості складних речень із підрядними означальними та з'ясувальними в художній прозі Івана Франка, виконала певні завдання, зокрема виявила якісний та кількісний склад сполучних засобів, якими підрядні предикативні частини атрибутивної та об'єктної семантики приєднуються до головної частини; простежила динаміку змін у характері використання сполучних засобів, а також структурні та семантичні особливості підрядних з'ясувальних частин як компонентів елементарних та неелементарних складних синтаксичних структур. Робота побудована на матеріалі художньої прози Івана Франка [5].

Власне з'ясувальні речення були об'єктом вивчення в роботі Е.В. Олійник. Автор запропонувала класифікацію одного з основних функ-



ціональних типів складнопідрядних оцінно-модальних з'ясувальних речень (раціонального) в залежності від семантичного значення впевненості в достовірності висловлюваної інформації [6].

Стаття методичного напрямку В. Микитенко присвячена виокремленню структурно-семантичних особливостей вивчення складнопідрядних речень. Автор подала навчальні, навчально-дослідні вправи та вправи проблемного характеру [7].

Нами була вивчена лише одна робота щодо висвітлення проблеми функціонування складних речень у науковому дискурсі – монографія групи авторів із Харкова, але дослідження проводилося тільки на прикладах складнопідрядних речень часу [8].

**Мета статті.** Головна мета полягає у виявленні всіх можливих конструкцій з'ясувального типу, що функціонують у науково-навчальному дискурсі.

**Виклад основного матеріалу.** Складні речення є зручною формою вираження складної системи наукових понять. Речення із з'ясувальною підрядною частиною є найчисленнішою і найуживанішою групою складнопідрядних конструкцій. У своїй роботі спиратимемося на такі визначення з'ясувальних складнопідрядних речень:

1. Складнопідрядним реченням із підрядним з'ясувальним називається таке складне речення, в якому залежна частина роз'яснює зміст присудка головного речення [9, с. 452].

2. Складнопідрядним реченням із підрядним з'ясувальним називається така синтаксична конструкція, в якій головна частина характеризується змістовою та структурною неповнотою, а підрядна, з'ясовуючи конкретно зміст повідомлюваного, заповнює її [10, с. 313].

З'ясувальний – це такий зв'язок між головною і підрядною частинами, коли пояснюваний член головної частини лише окреслює зміст загально, а з'ясовує його конкретно вся підрядна частина. Головна частина інформаційно неповна.

Структурна і змістова неповнота – це диференційна ознака складнопідрядних речень із підрядними з'ясувальними. Структура складнопідрядного речення з підрядною з'ясувальною частиною зумовлюється не тільки природою опорного слова головної частини, його семантикою, а й валентністю (здатністю сполучатися з іншими словами) та різними грама-

тичними властивостями (зокрема, виявленням синтаксичного зв'язку керування). Через те до опорних слів головної частини належать окремі семантичні групи дієслів, слів категорії стану, деякі прикметники та дієприкметники, співвідносні з дієсловами віддієслівні іменники та займенники [9].

У складнопідрядних з'ясувальних реченнях підрядна частина приєднується до головної найрізноманітнішими підрядними скріпами, зокрема, за допомогою сполучників **що; як; щоб; як ніби, немов, ніби** і їх синонімами; **якщо; коли; поки; чи, або** і їх модифікаціями; **чи то ... чи то**, а також за допомогою сполучних слів **хто; що; як; котрий; який; чий; коли; де; куди; звідки; скільки; наскільки; чому; навіщо**.

Основним засобом зв'язку з'ясувальної конструкції з головною є сполучник **що**. Підрядна частина в таких реченнях виражає достовірно-реальний об'єкт безвідносно до його характеру.

За відсутності вказівних слів головна частина, яка формально не закінчена, не тільки підпорядковує собі підрядну як об'єкт, а й, у свою чергу, як би обслуговує підрядну, вказуючи на міру достовірності того, про що йдеться в підрядній, на джерело повідомлення, його стилістичну приналежність, емоційну оцінку.

Найчастіше в науково-навчальному дискурсі вживаються дієслова зі значенням сприйняття (*побачити, почути, відчути* тощо), розумової діяльності (*думати, вирішити, визначити* тощо), повідомлення (*говорити, сказати, розповісти* тощо), вольових і емоційних станів (*скаржитися, радіти, вирішувати* тощо); прикметники зі значенням емоційного і вольового стану, які здатні керувати іншими словами (*винен, прав, радий* тощо); предикативи, що позначають психічний стан людини, модальну оцінку, зорові і слухові сприйняття та ін. (*шкода, потрібно, видно* тощо); абстрактні іменники зі значенням повідомлення, думки та ін. (*повідомлення, думка* тощо).

*Без перебільшення можна сказати, що рівень знань із термодинаміки характеризує загальний рівень технічної культури інженера* (С. Ушацький).

Вважаємо, що з'ясувальні конструкції зі сполучником **що** є продуктивними і типовими, оскільки вони в системі складнопідрядних з'ясувальних речень науково-навчального дискурсу складають абсолютну більшість.

Складні речення зі сполучником **як** у з'ясувальному варіанті менш уживані, ніж з'ясувальні речення зі сполучником **що**; підрядні зі сполучником **як** поширюють головним чином дієслова зі значенням мовлення, думки, сприйняття. За своїм значенням ці речення наближені до конструкцій зі сполучником **що** (виражають реальний об'єкт) і відрізняються від них динамічним характером об'єкта та відтінком якісно-обставинного значення, яке завжди наявне у сполучника **як** і ускладнює його відмежування від відносного займенника **як**. Сполучник **як** уживається тоді, коли йдеться про повний збіг точок зору суб'єкта і того, хто говорить. Із сполучником **як** взаємодіють слова, які називають відчуття (*відчувати*), сприйняття (*слухати, бачити, чути* тощо) і спостереження як цілеспрямований пізнавальний процес, наприклад, *стежити* в значенні «дивитися», або як результат пізнавальної діяльності: *помітити, підслухати, простежити*, а також джерела інформації (*розповідати, описувати, повідомляти; повість, оповідання*, у невимушеній мові також *книга, фільм, передача*); думка і пам'ять (*думати, мріяти, уявляти собі, згадувати, забувати, пам'ятати*). Уживання в таких випадках сполучника **як**, а не **що** означає, що той, хто говорить (або пише), привертає увагу слухача (або читача) в більшій мірі до самої дії, про яку йдеться в підрядному реченні, ніж до того, хто здійснює цю дію.

*Перед підніманням вантажу можна простежити, як клиновий захват повільно заводиться в отвір конструкції* (В.К. Черненко).

Сполучник мети **щоб** функціонує і в з'ясувальних конструкціях. З'ясувальний сполучник **щоб** пов'язаний із вираженням бажаності або можливості. Зміст підрядних у з'ясувальних структурах із сполучником **щоб** подається не як щось реальне, а як бажане або небажане. З'ясувальні підрядні зі сполучником **щоб** приєднуються не до всіх слів, які потребують пояснення, а тільки до таких, які виражають сумнів, побоювання, різні види спонукань, модальні стани. Сполучник **щоб** у з'ясувальному значенні вживається з опорними словами, що позначають:

1) спонукання: *просити, радити, пропонувати, рекомендувати, вимагати, наказувати, веліти, переконувати, наполягати, умовляти, вирішувати, прохання, вимога, наказ* тощо; *сказати, написати, передати, нагадати, повторити* тощо;

2) повинність: *треба, потрібно, необхідно* тощо;

3) бажаність: *хотіти, мріяти, любити; намагатися, прагнути; важливо, доцільно, головне* тощо;

4) недостовірність: *сумніватися, важко уявити, сумнівно, неймовірно* тощо.

У деяких випадках пояснюваними є слова із запереченням: *не думаю, не вважаю, не вірю, неможливо, небажано* тощо.

*Під час монтування крану у віконному прорізі необхідно, щоб монорейка закріплювалася за допомогою чотирьох телескопічних розкосів і трьох струбцин* (В.К. Черненко).

У з'ясувальних структурах при опорних словах зі значенням характеристики можливий сполучник **коли**, при цьому цей сполучник набуває значення гіпотетичного припущення, що відрізняє його від сполучників **що, щоб**.

*У процесі проведення теплоізоляції зазвичай визначають, коли готувати матеріали для утеплення стиків* (В.К. Черненко).

Незначну кількість серед усіх уживаних з'ясувальних конструкцій у науково-навчальному дискурсі складають речення, які містять з'ясувальні підрядні зі сполучником **якщо**. Як правило, це багатокомпонентні структури складних речень.

*Доведено, якщо застосовувати вимірвальний метод, можна одержати інформацію про кількісні характеристики програмного забезпечення* (Л.М. Дибкова).

Сполучник **якщо** вносить у з'ясувальну підрядну частину відтінок умови і набуває значення гіпотетичного припущення.

Сполучник **поки** належить до засобів вираження периферійних з'ясувальних значень. За наявності сполучника **поки** в з'ясувальних конструкціях суб'єкт характеризується з боку психічних реакцій на ту чи іншу подію, його емоційно-вольового стану. За нашими спостереженнями, дійсно, сполучник **поки** в з'ясувальних конструкціях науково-навчального дискурсу вживається головним чином тоді, коли головна частина містить опорний компонент – присудок, виражений дієсловом із значенням вольового стану, *чекати*. Тут підрядна частина ускладнена додатковим часовим значенням, внесеним семантикою цього сполучника.

*До виконання основних земляних робіт слід зачекати, поки не відбудеться очищення території від дерев і кущів, видалення рослинного покриву* (В.К. Черненко).

З'ясувальні структури із сполучниками, які належать сфері складносурядних розділових речень (**чи, або** і їх модифікаціями, **чи то ... чи то**), складають незначну кількість в системі усіх речень, що функціонують у навчальній літературі. Опорними словами (сполученням слів) у головній частині в цьому випадку найчастіше є: *думати, чекати, не знати, відповісти, не можна сказати, не пам'ятати, міркувати, сумніватися, запитати, важко сказати, хотіти дізнатися* тощо. Сполучник **чи** передає відтінок сумніву в реальності дії.

*Державні фахівці з питань будівельної галузі часто не можуть відповісти, чи будівництво державних об'єктів буде заморожене в наступному році, чи буде здійснене згідно з планом та бюджетом* (С. Ушацький).

З'ясувальні конструкції, де наявні сполучники **ніби, наче**, які поєднуються із словами у значенні неточного сприйняття: *здається, сниться, сон, схоже* тощо, а також зі словами у значенні неповної достовірності, неточності відтворення: *брехати, хвалитися, уявляти, вигадувати* тощо, зазвичай у науковому, зокрема в науково-навчальному дискурсі, не вживаються. Адже головна ознака наукового стилю – точність.

З'ясувальні структури, підрядна частина яких є трансформами питальних речень, оформлюють сполучні слова **хто, що, як, де, куди, звідки, скільки, наскільки, чому, навіщо, чий**.

Сполучні слова **хто, що**, що оформлюють з'ясувальні складнопідрядні речення, зосереджують увагу на суб'єкті або об'єкті дії в підрядній частині. У порівнянні з опорними словами, що поєднуються зі сполучником **що**, коло слів, які поєднуються зі сполучними словами **що** і **хто**, вужче. Це слова зі значенням сприйняття і мовлення, що позначають отримання або передавання інформації. Слова того ж кола, значення яких не пов'язані з отриманням інформації (*вірити, бажати, сподіватися* і под.), а також слова зі значенням побоювання і недостовірності, не поєднуються зі сполучними словами **хто** і **що**. У той же час деякі слова, які поєднуються з підрядною частиною, що вводиться сполучними словами **хто, що**, не допускають при собі підрядної частини, де функціонує сполучник **що**. Це прямі позначення питання (*запитати, випитати* і под.), а також слова, які називають дії, що мають на меті впізнання, з'ясування чогось (*побачити, подивитися* тощо).

*На схемі можна побачити, що спричиняє гальмування реакції утворення клінкеру у твердій фазі* (В.К. Черненко).

*Упроваджуючи лінійну організацію управління, слід запитати, хто виконуватиме всі функції керівника* (С. Ушацький).

У з'ясувальних конструкціях науково-навчального дискурсу поряд із сполучником **як** функціонує і сполучне слово **як**, виражене займенниковим прислівником, якщо в підрядній частині йдеться про хід дії, тобто йдеться про те, як відбувається його здійснення, а не про сам факт. Коли пояснюваний член речення виражений дієсловом, що позначає тривалу дію, наприклад, *дізнаватися, дивитися, спостерігати, слухати* тощо, то підрядна частина приєднується сполучним словом **як**.

*У наступному параграфі ви дізнаєтесь, як працюють машини для очищення, перемотування й укладання рулонних матеріалів* (В.К. Черненко).

У з'ясувальних структурах сполучні слова **де, куди, звідки** є неосновними засобами зв'язку, які відрізняються від основного з'ясувального сполучника **що** більшою конкретністю значення.

Сполучні слова **де, куди, звідки** вносять у значення з'ясувальної підрядної частини просторовий відтінок, вказують на місце або напрямки. Підрядні з'ясувальні зі сполучними словами **де, куди, звідки**, вираженими відносними прислівниками, конструюються на базі питальних речень, тому в них зберігається значення питання, яке є непрямим.

*За допомогою спектрального аналізу можна визначити, де міститься джерело світла* (В.К. Черненко).

*Під час використання оператора Dim програма сама вирішить, куди зберігати тимчасовий файл* (Л.М. Дибкова).

*На рисунку бачимо, звідки подаються глина, азбест і вода для приготування паст* (В.К. Черненко).

Поряд з іншими сполучними словами в з'ясувальних реченнях науково-навчального дискурсу функціонують і сполучні слова **скільки, наскільки**, які містять вказівку на міру або ступінь.

*Після активізації кнопки «Замінити все» для пошуку й автоматичної заміни всіх знайдених елементів на екрані дисплея з'являється повідомлення, скільки зроблено заміни* (Л.М. Дибкова).

Як сполучні засоби, що приєднують з'ясувальні підрядні, також уживаються займенникові прислівники **навіщо, чому**. Сполучне слово **навіщо** вносить цільовий відтінок у значення

з'ясувальної підрядної частини, сполучне слово **чому** – причинове забарвлення.

У цьому розділі міститься інформація, навіщо використовується операція «Вставлення символів у документ» (Л.М. Дибкова).

Уже говорилося, чому перед створенням бази даних треба визначити кількість таблиць, їх взаємозв'язок, а також кількість полів і типи даних (Л.М. Дибкова).

З'ясувальні підрядні зі сполучними словами **який, котрий** містять вказівку на якість, різновид предметів, а також на порядок їх вибору. Сутність речень цього типу полягає в реалізації сполучних функцій всіх питальних займенникових слів, зокрема і розглянутих нами, – шляхом більшого чи меншого питального значення.

На камері зафіксовано, який тиск повинен бути в агрегаті для зливання мастики (В.К. Черненко).

Сполучне слово **чий**, яке дуже рідко функціонує в з'ясувальних конструкціях науково-навчального дискурсу, зосереджує увагу на приналежності предмета.

Використовуючи спеціальний сервіс, можна дізнатися, чия це IP-адреса (Л.М. Дибкова).

**Висновки і пропозиції.** У науково-навчальному дискурсі широко використовуються з'ясувальні конструкції. Семантична сфера з'ясувальності досить проникна, вона багата різноманітними відтінками, привнесеними тими чи іншими сполучними засобами, тому що з'ясувальна підрядна частина може приєднуватися до головної не тільки власне з'ясувальним сполучником **що**, але і різними за семантикою сполучними засобами. Розглянутий нами матеріал потребує подальшого поглибленого дослідження з позиції порівняльного аналізу з'ясувальних конструкцій, що оформлюють власне науковий, науково-популярний та науково-навчальний дискурси.

#### Список використаної літератури:

1. Христіанінова Р.О. Внутрішній синкретизм складнопідрядних речень. *Наукові записки*

*Бердянського державного педагогічного університету. Сер.: Філологічні науки.* 2014. Вип. 1. С. 209–219.

- Христіанінова Р.О. Складнопідрядні речення в сучасній українській літературній мові : монографія. Київ : Інститут української мови ; Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. 363 с.
- Христіанінова Р.О. Формально-граматична і семантико-синтаксична типологія складнопідрядних речень: автореф. дис. ... докт. філолог. наук : 10.02.01. Київ, 2013. 35 с.
- Луценко О.А. Функціональні різновиди прислівних складнопідрядних речень у художніх текстах: дис. ... канд. філолог. наук : 10.02.01. Донецьк, 2009. 190 с.
- Фарина Н.Г. Складнопідрядні речення нерозчленованої структури в художній прозі Івана Франка: дис. ... канд. філолог. наук : 10.02.01. Львів, 2017. 217 с.
- Олійник Е.В. З'ясувальні складнопідрядні речення раціональної оцінки. *Культура народів Причорномор'я.* 2004. № 54. С. 48–51.
- Микитенко В. Структурно-семантичні особливості вивчення складнопідрядних речень студентами багатoproфільних коледжів. *Проблеми підготовки сучасного вчителя.* 2015. № 11. С. 32–39.
- Лексичні та синтаксичні особливості наукового стилю української мови : монографія / С.М. Руденко та ін. Харків : ХДУХТ, 2013. 196 с.
- Сучасна українська літературна мова : навчальний посібник / С.О. Караман та ін. ; за ред. С.О. Карамана. Київ : Літера ЛТД, 2011. 560 с.
- Сучасна українська мова : підручник / О.Д. Пономарів та ін. ; за ред. О.Д. Пономарева. Київ : Либідь, 2008. 488 с.

#### Джерела фактичного матеріалу:

- Дибкова Л.М. Інформатика і комп'ютерна техніка : підручник. Київ : Академвидав, 2011. 464 с.
- Організація будівництва / С. Ушацький та ін. ; за ред. С. Ушацького. Київ : Кондор, 2007. 520 с.
- Технологія монтажу будівельних конструкцій: навчальний посібник / В.К. Черненко та ін. ; за ред. В.К. Черненка. Київ : Горобець, 2011. 371 с.

**Савченко А. Л. Функционирование изъяснительных конструкций в научно-учебном дискурсе**

*В статье представлены изъяснительные конструкции с разнообразными союзными средствами, которые функционируют в научно-учебном дискурсе. Выяснено, что изъяснительные структуры с союзом **что** являются типичными, поскольку они в системе сложноподчиненных изъяснительных предложений научно-учебного дискурса составляют абсолютное большинство. Все другие союзы и союзные слова приносят семантические оттенки в значение изъяснительных конструкций.*

**Ключевые слова:** синтаксические конструкции, опорные слова, союзные средства, главная часть, придаточная часть, оттенков значения.

**Savchenko A. The functioning of explanatory constructions in scientific and educational discourse**

*The article presents explanatory constructions with various conjunctive means that function in the scientific and educational discourse. It was found that explanatory constructions with a conjunction **що** are typical, since they are an absolute majority in the system of explanatory complex sentences of scientific and educational discourse. All other conjunctions and conjunctive words bring semantic shades in the meanings of the explanatory constructions.*

**Key words:** syntactic constructions, support words, conjunctive means, main clause, dependent clause, meaning shade.

**L. H. Storozhenko**

Candidate of Philology,  
Associate Professor of the Department of Documentation and Information  
State University of Telecommunications

## THE ROLE OF INTERCULTURAL BUSINESS COMMUNICATION IN THE PROFESSIONAL DEVELOPMENT OF SPECIALISTS OF INFORMATION AND DOCUMENTATION AREA

*The article examines the importance of intercultural business communication in the professional development of specialists in the field of information and documentation. The concepts of “culture”, “communication”, “intercultural communication” are considered. The attention is paid to the socio-cultural and linguistic competences of future specialists of the information-documentary sphere and the peculiarities of understanding the psychological and individual-personal characteristics of communicators.*

**Key words:** culture, communication, intercultural communication, specialist, information and communication sphere.

**Formulation of the problem.** Recently, humanitarian education of university students has been a key topic for discussion. The issue is actively discussed at the state level, in academic circles, at international educational events, etc. The gradual increase in interest in humanitarian education is due not only to the globalization processes in the world as a whole, but also to the role of humanitarian disciplines as a tool for the formation and development of a full-fledged personality.

Humanitarian disciplines today are not just part of the culture of a person receiving higher education at a university; it is also the key to the success of a future specialist. That is why the decision No. 1/9-120 of March 11, 2015 was adopted at the state level “On organizing the study of humanitarian disciplines”, which states that higher education institutions have the right to independently determine the forms and methods of teaching humanitarian subjects, and students can proposed a list of humanities for self-selection [1].

Over the past decades, Ukrainian teachers have been trying to adapt the structure and content of higher education, the quality of training of specialists and the educational process with European requirements. Accordingly, in the context of these changes, there is a reorientation of approaches to the formation of knowledge and skills of future specialists. One of the ways to modernize education in Ukraine is the transition to a competence-based intercultural learning paradigm, which is determined by the level of student readiness for further deve-

lopment and self-improvement. In this process, the priority is given to the timely mastery of each student by the totality of those or other competencies envisaged by the curricula of higher education.

This issue becomes especially acute and relevant in the formation of specialists in the information and communication sphere. Indeed, in the modern conditions of globalization, the integration of Ukraine into the world socio-economic and scientific and educational space, in the conditions of the active development of the information society as a whole, the preparation of students in the field of information activity occupies an important place in the system of national higher education.

Today, higher education is no longer just a means of learning ready-made knowledge, it becomes a source of becoming a new type of personality, a specialist who has not only the necessary professional, but also information and communication competencies, which leads to his ability to carry out professional activities, including in foreign language environment. The accession of Ukraine to the Bologna process creates new opportunities for the professional formation of future specialists, since the unification and internationalization of education implies academic and professional mobility of Ukrainian students and specialists. At the same time, the introduction of the Bologna model into the system of domestic higher education is accompanied by certain difficulties, in particular student mobility (training in European universities) and professional mobility of specialists is

limited, first of all, due to the problems of intercultural communication.

#### **Analysis of research and publications.**

Theoretical issues related to the problems of studying intercultural communication, students' language training, were investigated by: V. Antonov, A. Bondarenko, M. Bulygina, A. Vereshchagin, V. Vorobev, A. Golovko, A. Gurvich, T. Hrushevitska, S. Konnova, V. Kostomarov, G. Kitaygorodskaya, A. Savello, S. Ter-Minasova, etc.

The attention of scientists is focused on the linguodidactic principles of teaching the strategy of speech behavior, the formation of language communicative competence by types of speech activity, the variation of learning foreign language communication, etc. The interest of researchers is natural, since higher education is currently in a state of reforming, at the same time it requires the introduction of a number of innovations and the preservation of the best qualities of Russian higher education, its achievements and traditions, especially when the question concerns the specialists of the current information sphere.

The **purpose** of this article is to determine the role of intercultural communication in the professional development of information professionals.

#### **The presentation of the main material.**

The concept of intercultural (multicultural, intercultural, cross-cultural) communication today does not have a precise definition, which creates prerequisites for the synthesis of the concepts of "culture" and "communication".

By culture, we understand a particular sphere and form of activity, which has its content, structure, and affects all spheres of human activity. Culture creates a way of communication through which a society is formed with its internal structure and identity, which distinguishes this society from others.

On the other hand, culture determines the level of vital activity and human behavior in society. Based on this, culture is a unique social sphere and form of activity, which has its own laws of existence and development, determined by the specificity of dominant value orientations, which determine the strategy of communicative behavior in professionally significant situations in the interaction of people both within one culture and between cultures.

Under communication, we consider the universal realities of human existence, the specific type and necessary condition for its activity, the totality of connections and interactions of individuals, groups, communities, during which information, experience, skills, skills and results are exchanged.

The concept of intercultural communication broadly covers all forms of communication between people, including professional communication. In connection with the constant growth and expansion of intercultural contacts, the demands placed on specialists of various profiles in the field of intercultural business communication skills increase. In this regard, the formation of a certain level of intercultural competence among students of information and communication specialties becomes an urgent task. Modern specialists should be ready for direct communication with colleagues belonging to other cultures. The main purpose of intercultural communication should not only be to establish contact with a foreign language partner, but also to achieve mutual understanding between foreign cultural communicators in the process of their direct or indirect communication.

As mentioned earlier, the key concepts in intercultural communication are sociocultural and linguistic competencies. Socio-cultural competence implies knowledge of the national-cultural characteristics of social and speech behavior of native speakers, their customs, social stereotypes, history and culture of the country. Linguistic competence implies the existence of certain linguistic knowledge and skills to use them.

In the process of intercultural contacts, there is a huge difference between how the same values are perceived by representatives of different cultures. According to L. Kulikova, "language does not exist outside of culture, in which we are all in captivity. Therefore, the source or immediate cause of most conflicts in intercultural communication is, as many researchers believe, the culture itself with its inherent national-specific way of life" [2, p. 5].

Indeed, the socio-cultural component is one of the key in communication between representatives of different countries, different nations and, accordingly, speakers of different languages. Each person, as well as the people as a whole, has a set of stable ideas about other people, nations, states, as well as certain social values and stereotypes. When people with such different values come into communication, misunderstandings can arise.

It is possible to eliminate situations of misunderstanding and achieve positive results in intercultural communication only with the help of knowledge of the national-cultural characteristics of the partner country. It helps to predict and explain the behavior, goals, and aspirations of communicants and ultimately ensures success in communicating even with strangers.

Within the framework of professional intercultural communication, future specialists in the information sphere of activity should be ready to overcome the «cultural barriers», which consist in the fact that the social, political, information and cultural spheres of each country have their own characteristics. And although there are common basic concepts and terms common to all countries, one should always keep in mind the national-cultural and linguistic peculiarities of a particular sphere, take into account terminological and stylistic specifics.

For example, when translating a document from English it is necessary to remember that the correctness of the selection and use of terms depends on the country. Thus, the position of “Foreign Secretary” is literally translated as Minister of Foreign Affairs, but the corresponding minister in the UK is called Secretary for Foreign and Commonwealth Office, in Canada – Minister for External Affairs, and in the US – State Secretary.

Of course, knowledge of a foreign language is one of the most important conditions for effective intercultural business communication. The social order for information technology professionals who can successfully carry out intercultural business contacts is constantly growing.

The main objects of translation are legal acts, international treaties, agreements, management documents, etc. All these documents have differences in different countries. In addition, the texts of such documents are compiled in accordance with strict requirements – from the linguistic and semantic points of view.

Among the distinctive features of professional communication in the field of documentation, can be called the presence of a given structure of the document, the complexity of the syntactic structures, the presence of specific terms and language turns. For example, the following documents are typical for English-language documents: here (“in this document”), hereinafter (“hereinafter in the text”), whereby (“in accordance with which”), is hereby communicated to the public, to whom it may concern (“for provision at the place of demand”), etc. Options for translating data and similar expressions are robust, and if they are not known to a specialist, intercultural business communication cannot be successful.

One of the most difficult moments in the intercultural business communication of information-documentation specialists is the correct understanding and use of terms. Inaccuracy of the terminology used can lead to incorrect or improper interpretation of documents. The situation is complicated by

the fact that some words and expressions have terminological meanings that may differ from their usual meaning.

In addition, intercultural professional communication is impossible without the ability to establish and develop business contacts. Successful intercultural professional communication involves adequate communicative behavior of partners at three levels: perceptual (in the process of mutual understanding), communicative (in the process of establishing mutual understanding) and interactive (in the process of establishing mutual relations of professional cooperation) [3, p. 15]. Therefore, for the successful implementation of professional intercultural business communication based on mutual understanding and dialogue, along with linguistic and sociocultural knowledge, factors such as the ability to establish contact and adequately interpret and accept the position of business partners play an important role. The psychological and individual-personal characteristics of communicants also have a certain value.

**Findings.** Thus, effective intercultural professional communication involves not only a certain level of language competence, but also knowledge of the linguistic sociological and cultural characteristics of partners, the study of their values and readiness to adapt to their culture. Therefore, the training of future specialists in the information and documentary sphere of intercultural professional communication should be based on a holistic concept, including the formation of linguistic and sociocultural competence, as well as the development of the individual’s ethno cultural susceptibility, his tolerance for manifestations of a different culture and mentality, and the ability to correctly interpret specific manifestations of communicative behavior in various ethnic cultures.

#### References:

1. Про організацію вивчення гуманітарних дисциплін : Лист МОН № 1/9-120 від 11 березня 2015 року. URL : [http://osvita.ua/legislation/Vishya\\_osvita/46343//](http://osvita.ua/legislation/Vishya_osvita/46343//).
2. Куликова Л.В. Межкультурная коммуникация: теоретические и прикладные аспекты. Красноярск, 2004. 196 с.
3. Дементьева Т.Г. Подготовка к межкультурной коммуникации при обучении иностранным языкам специалистов. *Межкультурная коммуникация и профессионально ориентированное обучение иностранным языкам : Материалы V Междун. науч. конф.*, г. Минск, 2011 г. Минск, 2011. С. 14–16.



**Стороженко Л. Г. Роль міжкультурної ділової комунікації в професійному становленні фахівців інформаційно-документаційної сфери**

*У статті досліджується значення міжкультурної ділової комунікації у професійному становленні фахівців інформаційно-документаційної сфери діяльності. Розглядаються поняття «культура», «комунікація», «міжкультурна комунікація». Акцентується увага на соціокультурній та лінгвістичній компетенціях майбутніх фахівців інформаційно-документаційної сфери та особливостях розуміння психологічних та індивідуально-особистісних характеристик комунікантів.*

**Ключові слова:** культура, комунікація, міжкультурна комунікація, фахівець, інформаційно-комунікаційна сфера.

**Стороженко Л. Г. Роль межкультурной деловой коммуникации в профессиональном становлении специалистов информационно-документационной сферы**

*В статье исследуется значение межкультурной деловой коммуникации в профессиональном становлении специалистов информационно-документационной сферы деятельности. Рассматриваются понятия «культура», «коммуникация», «межкультурная коммуникация». Акцентируется внимание на социокультурной и лингвистической компетенциях будущих специалистов информационно-документационной сферы и особенностях понимания психологических и индивидуально-личностных характеристик коммуникантов.*

**Ключевые слова:** культура, коммуникация, межкультурная коммуникация, специалист, информационно-коммуникационная сфера.

**Л. В. Умрихіна**

кандидат філологічних наук, доцент  
кафедри українознавства  
Харківського національного педагогічного університету  
імені Г. С. Сковороди

## ЯДЕРНІ ІМПЕРАТИВНІ КОНСТРУКЦІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ МОВІ: СПЕЦИФІКА КАТЕГОРИЧНОГО ВОЛЕВІЯВЛЕННЯ

*У статті здійснено компонентний аналіз семантики ядерних імперативних конструкцій, вказано на основні змістові параметри імператива, зацентовано увагу на додаткових ознаках, які детермінують реалізацію прототипового імперативного значення.*

**Ключові слова:** імператив, модальне значення, ірреальність, каузативність, потенційність, волітивність, апелятивність, прескриптивність, повинність, необхідність, авторитарність, комунікативний контроль, свобода адресата.

**Постановка проблеми.** Потракткування імперативних синтаксичних конструкцій у сучасному мовознавстві позначено численністю підходів до вивчення, термінологічними розбіжностями й неоднозначними інтерпретаціями. Мовознавці неоднаково розглядають параметри змістового наповнення імператива, зважаючи на роль різних семантичних компонентів у формування імперативного значення, що спричиняє проблему тлумачення як самого імператива, так і синтаксичних конструкцій, які репрезентують це значення. Тож актуальним є питання змістової специфіки імператива з огляду на значущість певних параметрів його семантичної структури у формуванні ядерного функціонально-семантичного типу імперативних конструкцій.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Дослідники звертають увагу на різні специфічні риси цього складного лінгвістичного явища. Н.І. Поройкова до основних інтегральних семантичних ознак імператива відносить спонукальність, безпосереднє звернення до адресата й футурально-презентну перспективу [1, с. 26]. І.С. Андреева акцентує на важливості таких ознак, як залежність мовця від адресата, його зацікавленість у дії і надання можливості вибору [2, с. 125–127]. Н.В. Перцов виокремлює компонент «сигналізація», що відображає безпосередній психологічний зв'язок між свідомістю мовця й повідомлюваним фактом, зважаючи на експресивність (або емоційність) як потужний фактор формування імператива [3, с. 89]. О.Л. Даскалюк виокремлює адресованість, волевиявлення, спонукання, каузацію, потен-

ційність, повинність/необхідність, бажаність [4, с. 87], які К.О. Бортун вважає прагматично синонімічними, об'єднуючи їх за критерієм «апелятивність» [5, с. 66]. О.О. Крашеніннікова говорить про елімінацію семи «бажаність» через несумісність із наявним у семантиці імператива компонентом «примушення», проте існує й протилежна думка щодо віднесеності бажаності до загальної семи волевиявлення, на що звертає увагу В.П. Попова [6, с. 20]. М.Б. Бергельсон вводить поняття «комунікативний контроль», що слугує опертям для диференціювання різних модальних значень: опатива та імператива [7, с. 15].

**Метою статті** є виявлення семантичних особливостей ядерного типу імперативних конструкцій з огляду на втілення в них сутнісного характеру імператива.

**Виклад основного матеріалу.** Імперативні конструкції – речення (а на мовленнєвому рівні – висловлення), які репрезентують суб'єктивно-модальне значення імператива, суттю якого є уявлювана, проте передбачувана (ірреально-потенційна) ситуація, на реалізації якої акцентує мовець (суб'єкт волевиявлення), каузуючи її засобом апелювання (безпосереднього звернення) до адресата (потенційного виконавця).

Імперативні конструкції передають абстраговані від реальної дійсності ситуації, представляючи їх ментальне допущення на заміну реальній дійсності. Позначені відносно більшою роллю суб'єктивного фактора, вони не просто представляють констатацію певної ірреальної ситуації, а відбивають інтенцію мовця щодо

перетворення ірреальності в реальність. Через власне волевиявлення мовець намагається каузувати здійснення названої ситуації, спричиняє можливість перетворення одного стану речей на інший.

Апелюючи до конкретного адресата (потенційного діяча), суб'єкт волевиявлення розглядає його як такого, що здатний виконати названу дію й тим самим посприяти реалізації факту дійсності. Результатом прямого волевиявлення мовця, за його задумом, повинен стати збіг пропозиційного змісту його висловлення з реальністю. Імперативні конструкції виражають ірреально-потенційне модальне значення, інакше, реальність в перспективі, або, за словами О.В. Бондарка, «перспективу в майбутньому» [8, с. 80].

Потенційність зосереджена у змісті імперативного волевиявлення: «імперативна ситуація має передумови перетворення поки що ірреального стану речей на такий, що, за задумом мовця, може чи повинен стати реальним унаслідок спричиненої мовцем (каузованої) дії», оскільки «зміст імперативного волевиявлення містить направленість на перехід певного ірреального становища в реальне», а «це передбачає, що в ситуації з погляду мовця існує можливість, необхідність чи бажаність такого перетворення» [9, с. 150].

Визначальним семантичним компонентом імператива вважають волітвність – ознаку, пов'язану з волевиявленням мовця, що є певною мірою джерелом виникнення імперативного висловлення. Волевиявлення передбачає спрямовану мисленнево-мовленнєву діяльність особистості, показниками активності якої є вольовий імпульс, мотивація, прагнення, намір, вплив на поведінку адресата. Спрямування вольового впливу мовця – ініціатора перетворення фрагменту дійсності – на потенційного виконавця цього перетворення передбачає адресованість висловлення. Мовець, або суб'єкт мовлення, виступає одночасно адресантом висловлення й каузатором перетворення дійсного стану речей на затребуваний. До того ж, він є прескриптором, оскільки здійснює вплив на співрозмовника. За словами Л.А. Бірюліна, основна функція імператива полягає не в описі (дескрипції) певного стану справ, поведінки чи результатів цієї поведінки, а в розпорядженні цієї поведінки (прескрипції) [10, с. 28].

Імператив, зумовлюючи ситуацію прямого спілкування, виявляє іманентну ознаку його семантики – апелятивність, що близька за

змістом до адресованості, але не є абсолютно тотожною. Діалектика імператива полягає в його одночасній функційній співвіднесеності та взаємозумовленості: презентуючи конкретний зміст волевиявлення мовця, імператив разом із тим виконує роль мовленнєвого акту, спрямованого на виконання висловленого, що відбувається через процес безпосереднього звернення до адресата.

Відповідно до зауважень Л.А. Бірюліна прескриптивний зміст імперативних висловлень визначається відношеннями в момент спонукання між двома особами, перша з яких зобов'язує іншу (не)виконати каузовану дію [10, с. 32]. Імперативні висловлення, виявляючи зобов'язувальний характер, тим самим спричиняють порушення кордонів незалежності слухача. Недарма загальновідомими є комунікативні обмеження щодо використання таких висловлень у представників окремих комунікативних культур, наприклад, у англійців, які цю форму спілкування розцінюють як зухвале вторгнення в особистий простір. За висновками дослідників, мовець, використовуючи імператив, первісно ставить себе вище за співбесідника, опускаючи його на більш низьку статусну позицію [11, с. 71].

Істинна імперативність покликана сприяти здійсненню задуманого передусім в інтересах адресанта. Імператив не вказує на ступінь готовності потенційного виконавця до здійснення затребуваного, наказаного, не інформує про наявність в адресата бажання виконувати назване, про здатність, спроможність його до здійснення. Імператив сигналізує передусім про певне співвіднесення уявлюваної ситуації з такою, яка б могла задовольнити потреби відправника мовлення, а тому видається йому необхідною, потрібною, важливою, придатною до спонукання.

Типовим виявом основних семантичних рис імперативності володіють синтаксичні конструкції з предикатом у формі дієслова другої особи наказового способу, що цілком відповідає граматичній природі цієї грами, призначеної для вираження безпосереднього спонукання адресата з боку мовця-адресанта.

Якщо погляди щодо правомірності віднесення інших форм до сфери вираження імперативного значення варіюються в лінгвістичних концепціях, то другоособова форма наказового способу дієслова, за переконанням більшості дослідників, є ядром імперативності взагалі. Граматична природа цієї морфологічної форми

підтримує семантику наказу, повеління, будучи конвенційною, вона слугує для вираження прототипового спонукання (про що пише Бергельсон [7, с. 15]). Адже імператив у своєму первинному значенні покликаний виражати саме наказ, повеління, на що звертають увагу й автори «Теории функциональной грамматики» [8, с. 91].

Синтаксичні конструкції, які виражають значення веління, наказу, є еталонними, такими, що консолідують ядро імператива взагалі й формують центральний функціонально-семантичний тип імперативних конструкцій. У їх змістовій структурі домінує ознака повинності, що передбачає кореляцію високого ступеня авторитарності адресанта з ознакою контрольованості імперативної ситуації. Комбінування цих семантичних рис забезпечує належні умови для можливості примушувати потенційного виконавця до виконання повеління, наказу.

Митці слова часто вкладають подібні висловлення в уста правителів і володарів, оживлюючи ситуативні картини минулого й відображаючи специфічний вид спілкування з характерною для нього безмежністю панування адресанта над комунікативним партнером. Недарма для номінації відповідного мовного явища обрано термін «імператив», що походить від латини й буквально означає наказовий, владний: *imperativus* – наказовий, владний, *impero* – наказую, володарюю, *imperator* – володар. Саме імператор (правитель, володар) є особою, якій належить прерогатива беззаперечного категоричного волевиявлення: *Імператор проголошує свою волю, – засміявся він <імператор Генріх>, – такі переваги цього високого становища* (П. Загребельний).

Як засвідчує мовленнєвий матеріал, комунікативний простір можновладців зазвичай наповнений численними імперативними посланнями найвищого рівня категоричності, який не припускає заперечень або інших тлумачень, окрім тих, що належать мовцеві:

*Імператор мовчав. Дивився на Заубуша. Тоді сказав:*

– *Іди геть* (П. Загребельний);

*<Дружина імператора>голосом, сповненим владності, звеліла:*

– *Вгамуй своїх кнехтів!* (П. Загребельний);

*Він вказав на якогось кремезного татарина і приказав: – Повішай усіх* (А. Чайковський);

– *Ясновельможний пане гетьман. <...> Поки ви хворіли, я розпитував своїх довірених*

*людей, які залишилися в Немирові нашими очима й вухами...*

– *Ну й що?*

– *Страшно навіть казати...*

– *Кажі!* (В. Малик);

– *Приведіть сюди тих схизматиків! – крикнув Єремія до своїх драгунів.*

*Трьох священників приволокли на майдан. <...>* (І. Нечуй-Левицький);

– *Розв'яжіть їх, – вказав він на поскручуваних під соломою хлопців* (О. Гончар);

*Мати як припала до його <пана> ніг – та так і заколіла.*

– *Підведіть стару, – приказує пан, – та провітрить, а молоду одведіть у горниці* (П. Мирний).

Представлені приклади імперативних конструкцій демонструють домінуючий характер вираженої волі адресанта. З огляду на високий соціальний статус й комунікативну перевагу мовцеві вдається засобом директивного указання нав'язати свою волю слухачеві, який, як доводить контекст, змушений підкорятися й виконувати очікувані від нього дії. Можна стверджувати про значущість фактору свободи адресата в реалізації імперативної семантики.

Важливо, що значення волевиявлення як наказ, повеління узгоджено оцінюють адресант та адресат. Загальний інтерпретаційний досвід учасників спілкування, набутий у певних соціально-комунікативних умовах, дозволяє однаково тлумачити імперативне висловлення, про що свідчить відповідна реакція адресата. Адресант свідомо застосовує саме цю форму спілкування заради отримання єдиного й незаперечного, необхідного саме для нього результату. Статус адресата при цьому часто зводиться до ролі пасивного слухача, точніше, покірливого виконавця.

У сфері подібної комунікації імперативне висловлення типу **Виконай** адресат автоматично декодує як **Я наказую тобі виконати** (і, відповідно, як **Ти повинен виконати**). Характерно, що контекстуальне оточення імперативних висловлень, вилучених із мови художніх творів, часто містить очевидну вказівку на характер інтенції мовця, експлікуючи в такий спосіб невербалізовані змістові компоненти:

– *Помовч, гяуре! Тут я господар! Що захочу, те й зроблю з вами! – зловісно зареготав Газі-бей. – І почну з того, що почастую таким питвом, яке примусить вас швидко розв'язати ваші паскудні язики... Гей, слуги, принесіть*

**сюди напою шайтана! Та залийте його по добрій кружці в козацькі горлянки!<...>**

**– Всуňte йому лийку в рота і залийте!** – наказав салтан, здригаючись від холоду (В. Малик);

**– Станьте його тінню,** – наказав, – **і не спускайте з нього ока ні вдень, ані вночі** (В. Шевчук);

**– Викажіть мені на винних! Видайте приводців!** – гукав лютий Єремія, гарцюючи конем кругом майдану <...>потім звелів вивести на середину майдану (І. Нечуй-Левицький).

Аналіз контекстуального оточення доводить й облігаторність позитивної реакції слухача на отриманий імперативний імпульс у плані реалізації затребуваної ситуації, що видається очевидним і передбачуваним, оскільки є цілком адекватним для подібної комунікативної ситуації:

**– Беріть силою! Грабуйте бестії!**

– Добре, ясновельможний князю (І. Нечуй-Левицький);

**<Хан, указуючи на полонених козаків> – Зв'яжіть їм руки!** – повернувся до сейменів. Ті кинулися до козаків <...>козакам скрутили руки, підштовхнули до виходу (В. Малик);

**– Слухайте мене,** – уже наказувала Євпраксія, – **я даю вам вино. Ви повинні випити зі мною ось з цього імператорського жбана.<...>** (Із золотих келихів. Я питиму разом із вами. Хто перший опорожнить свій келих, той буде перший для мене.) **Принесіть мені он ту скриньку!**

Вони кинулися всі відразу, усі вхопилися за скриньку, подаровану імператриці косоплечим Кирпою, так донесли до Євпраксії, поставили їй до ніг (П. Загребельний).

Залучення розширеного мовного оточення до аналізу імперативних конструкцій дозволяє уникнути неоднозначності в трактуванні їх функціонально-семантичної специфіки й комунікативного призначення. Адже речення як окрема одиниця не може визначати істинного змісту висловлення, на що звертає увагу М.М. Бахтін [12, с. 245–280]. Семантика граматичної форми не є самодостатньою для декодування інформації. Хоча основне значення зазвичай досить легко виводиться із самого висловлення завдяки наявності в ньому головної граматичної ознаки імперативності – імперативної форми дієслова, істинна природа імперативної інтенції виявляється лише в умовах реалізації ситуативного контексту. Лише на основі виявлення комплексу ознак, що відображають найсуттєві-

ші аспекти аналізованої імперативної ситуації, можливо встановити сутність імперативного висловлення.

Так, наприклад, речення *Говори!* з огляду на граматичне оформлення може сигналізувати про намір відправника мовлення примусити слухача виконати необхідну для мовця дію. Проте функціонування тотожних конструкцій у різних контекстах засвідчує неоднакову природу їх продукування. У прикладі

**– Хто ти такий? Ти мій, панщанний? Говори!** (І. Нечуй-Левицький) очевидним є вираження категоричного волевиявлення, яким є наказ князя щодо отримання потрібної для нього інформації від підданого, поневоленого міщанина. А от в іншому прикладі:

**– Та я тебе благаю, отамане, вислухай моєї сповіді <...> Він просив таким голосом, як мала дитина просить прощення у матері.**

**– Говори!** Я слухаю (А. Чайковський) передбачуване виконання названої ситуації є необхідним не для мовця, а для адресата, який через прийнятий комунікативний сигнал отримав дозвіл на реалізацію своїх намірів. Тож за цих обставин імперативне висловлення *Говори!* не можна розглядати як наказ чи веління, оскільки воно позбавлене одного із суттєвих семантичних показників категоричного волевиявлення, пов'язаного з фактором необхідності стимульованої дії для задоволення інтересів мовця.

Зміна характеру комунікативних відносин відповідно до ступеня свободи адресата детермінує утворення висловлень іншого функціонально-семантичного плану. Будучи вільним у виборі тієї чи іншої реакції на настанову комунікативного партнера, слухач може орієнтуватися на власні наміри й прагнення у формуванні подальшого спілкування. Імперативне висловлення, використане за таких обставин, втрачає зобов'язувальний характер, натомість набуває іншого значення, наприклад, прохання:

**Євпраксія не давала Журині спочинку:**

**– Розкажи про чеберячків!**

**– А розказувала ж тобі** (П. Загребельний).

Грамматичне значення імперативної форми може розходитись із мовленнєвим смислом висловлення, якщо названа в ньому дія орієнтована на задоволення потреб не мовця, а слухача. З огляду на міркування адресанта, виконання певної ситуації є потрібним і необхідним для особи, до якої він звертається. Зміщення акцентів щодо необхідності й зацікавленості отриманого результату створює умови для вираження

значення поради. У цьому разі мовець має найнижчий рівень контролю над комунікативною ситуацією, що зумовлює нівелювання категоричності волевиявлення. Адресат, відчуваючи абсолютну свободу у виборі необхідної для себе перспективи, може розцінювати почуту раду з позицій корисності щодо прийняття правильного рішення.

– Ну якщо він вже вийшов у Мережу, ти теж мусиш вчитися веб-серфінгу. **Обмеж доступ до тих програм, де дітям до шістнадцяти,** – порадив я. – **Зроби список веб-сайтів, які він може відвідувати, а які не повинен.**

– Так він і послухає, – сказав батько. У тебе он ще зовсім малий, а дуже ти можеш ним покерувати? – І то (Л. Костенко);

– Сестриці, голубочки, чи йти мені за москаля? – питала Ганна у дівчат.

– **Йди, Ганно,** – раяли дівчата, – не жених – то твій талан трапляється тобі: гарний, моторний, чорнобривий, хоч москаль (І. Нечуй-Левицький) – у цій конситуації висловлення поради одночасно виступає відповіддю співрозмовника на його ж прохання розрадити.

Як видно з прикладів, конструкції, формально орієнтовані на вираження прототипового імперативного значення, вказують лише на обережну спробу співрозмовника допомогти слухачеві у виборі правильної ситуації. Ознаки ненаполегливості й некатегоричності спонування при цьому виявляються завдяки контекстуальному оточенню. Адже в різних конситуаціях однакова форма може набувати відмінного значення.

**Висновки і пропозиції.** Семантика імперативних конструкцій зумовлена їх специфічним функційним призначенням, яке полягає у спонуканні до виконання дії. Основними конституентами імперативної семантики є ірреальність, потенційність, волітивність, адресованість, апелятивність, каузативність, прескриптивність. Із основними значеннями поєднуються додаткові, які набувають першорядної ваги у вираженні семантики ядерного типу імперативних конструкцій. Такими є ознаки повинності й необхідності спонукуваної дії для мовця, високий ступінь авторитарності адресанта й контрольованість ним відповідної ситуації, низький рівень свободи адресата, безапеляційність. Комбінування цих семантичних рис забезпечує умови

для реалізації категоричного волевиявлення, якими є веління, наказ.

Перспективу подальших досліджень становить аналіз відтінків імперативного значення.

#### Список використаної літератури:

1. Поройкова Н.И. К характеристике семантической структуры ситуации побуждения. *Функциональный анализ грамматических аспектов высказывания*: Межвуз. сб. науч. тр. Л., 1985. С. 25–35.
2. Андреева И.С. К вопросу о функционировании форм повелительного наклонения в современном русском языке. *Функциональный анализ грамматических категорий*. Ленинград : ЛГПИ, 1973. С. 123–137.
3. Перцов Н.В. К проблеме инварианта грамматического значения (Императив в русском языке). *Вопросы языкознания*. 1998. № 2. С. 88–102.
4. Даскалюк О.Л. Семантико-граматична характеристика імператива сучасної української мови : дис... канд. філол. наук. Чернівці, 2006. 206 с.
5. Бортун К.О. Статус і функційно-семантичні особливості імператива в граматичній системі української мови. *Вісник Донецького національного університету. Серія Б. Гуманітарні науки*. 2015. № 1-2. С. 46–52.
6. Попова В.П. Средства выражения модального значения «волеизъявления» в английском и русском языках: сопоставительный аспект : дисс... канд. филол. наук. Краснодар, 2000. 148 с.
7. Бергельсон М.Б. Проблема контроля в побудительных высказываниях. *Функционально-типологические аспекты анализа императива. Семантика и прагматика повелительных предложений* / ред. Л.А. Бирюлин, В.С. Храковский. Москва-Ленинград, 1990. С. 15–16.
8. Теория функциональной грамматики. Темпоральность. Модальность / ред. А.В. Бондарко. Ленинград : Наука, 1990. 263 с.
9. Нестеренко Т.А. Імперативні ситуації: їхні ознаки, структура, склад. *Філологічні студії*. Вип.13. 2015. С. 147–155.
10. Бирюлин Л.А. Императивы в акте речи. *Лингвистические исследования. Грамматические категории в разносистемных языках*. Москва : Наука, 1985. С. 28–36.
11. Cheepen C., Monaghan J. Spoken English: a practical guide. L.; N. Y. : Pinter Publishers, 1990.
12. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 1979. 423 с.

**Умрихина Л. В. Ядерные императивные конструкции в украинском языке: специфика категорического волеизъявления**

*В статье осуществлен компонентный анализ семантики ядерного типа императивных конструкций, указано на основные содержательные параметры императива, акцентировано внимание на дополнительных признаках, которые определяют реализацию эталонного императивного значения.*

**Ключевые слова:** императив, модальное значение, ирреальность, каузативность, потенциональность, волитивность, апеллятивность, прескриптивность, необходимость, авторитарность, коммуникативный контроль, свобода адресата.

**Umrykhina L. The central imperative constructions in the Ukrainian language: the specifics of the categorical volition**

*The article presents an analysis of the semantic structure of the central type of the imperative constructions, the main informative parameters of the imperative are pointed out, focuses on additional features that determine the implementation of the basic imperative meaning.*

**Key words:** imperative, modality, irreality, causality, potentiality, volitionality, appeality, necessity, authoritarianism, communicative control, freedom of the addressee.

**О. О. Філатова**

кандидат філологічних наук,  
асистент кафедри іноземних мов економічного факультету  
Київського національного університету імені Тараса Шевченка

**І. О. Діденко**

кандидат педагогічних наук,  
асистент кафедри іноземних мов економічного факультету  
Київського національного університету імені Тараса Шевченка

## НОВІ АНГЛІЙСЬКІ НОМІНАЦІЇ ЦИФРОВИХ ТА ЕЛЕКТРОННИХ ПРИЛАДІВ

*У статті здійснено аналіз та класифікацію основних номінативних механізмів, які використовуються для позначення нових цифрових та електронних предметів англійською мовою.*

**Ключові слова:** номінативні механізми, словотвірні моделі.

**Постановка проблеми.** Увага мовознавців завжди прикута до інноваційних змін у суспільстві, адже створення нових предметів та явищ зумовлює появу їх назв. Процес надання нових імен може носити оказіональний або системний характер, тобто назва може бути створена лише на основі власних, емоційних, часто імпульсивних вподобань автора. Також автор може використовувати вже існуючі мовні механізми, поєднуючи їх із зовнішнім виглядом нового об'єкта та його характеристиками. Виходячи із цього, можна стверджувати, що дослідження та узагальнення таких прийомів є цікавим і необхідним одночасно, адже створює передумови появи нових назв. Англійська мова, як мова міжнародного спілкування та одна з найбільш поширених та вживаних мов у світі, дуже часто використовується для називання нових предметів. Тому дослідження саме англійських способів словотвору є надзвичайно актуальним.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Когнітивний підхід до аналізу нових слів для позначення різних предметів та явищ набуває все більшої популярності. «При когнітивному підході номінація розглядається як діяльність, пов'язана з виникненням і перетворенням певних інформаційних структур, що виникають унаслідок пізнавальної діяльності людини та відображення реальних предметів чи явищ у її свідомості» [1, с. 7]. Тема комерційної номінації стала однією із центральних у роботах сучасних мовознавців [5]. Увага дослідників

прикута до таких сфер, що швидко розвиваються та постійно потребують нових назв, як екологія [2], автомобілебудування [3], текстильна промисловість взагалі та мода зокрема [4], харчова промисловість [6] тощо.

**Мета статті.** Об'єктом дослідження цієї наукової роботи є цифрові та електронні прилади, які постійно з'являються та видозмінюються, що стає причиною появи нових назв. Головна мета роботи – дослідити, виокремити та згрупувати найхарактерніші прийоми для номінації цих предметів.

**Виклад основного матеріалу.** Сучасне суспільство характеризується високим рівнем розвитку науки і техніки, швидкості накопичення та передачі інформації за допомогою різних електронних та цифрових носіїв, входження науково-технічних інновацій та приладів у список предметів щоденного вжитку. Робочий процес сучасної людини, так само, як і її відпочинок, неможливо уявити без таких уже базових для сьогодення об'єктів, як телефон, телевізор, комп'ютер, різноманітні медіа та аудіоцентри. Розвиток інформаційних технологій створює передумови для появи різних гаджетів, покликаних забезпечити ефективність і зручність робочого процесу та відпочинку.

Одним із найбільш значущих для людини сучасних предметів є, безумовно, комп'ютер. Швидкий перехід від друкарської машинки і паперу до електронної машини викликав певні труднощі не лише з перебудовою всієї матері-



ально-технічної бази та переробленням документації, але й із забезпеченням комфортного місця для роботи за комп'ютером – стола та стільця.

Поступово актуальність комп'ютера змусила дизайнерів створити такі сучасні столи, в яких передбачено окремі місця для системного блоку, монітору, клавіатури. Деякі столи створюються з урахуванням комфортності роботи на клавіатурі та відповідного відображення інформації на моніторі. Це дає поштовх до конструювання різномірних столів, у яких клавіатура розміщена на нижчому рівні, а монітор – на вищому. Основними номінативними механізмами, за якими утворюються назви таких столів, є словосполучення (*computer table, Steel Computer Table, computer workstation, Connections Corner Table*); деталізація, яка реалізується через перелік основних технічних характеристик того чи іншого столу, наприклад: *Mobile Half Moon Computer Desk, Split Level Classroom Table, Virco Future Access Computer Table*; та основокладання *fliptop (flip + top)*. Для більшої зручності створюються також окремі аксесуари для системного блоку і клавіатури, які позначаються переважно словосполученнями *keyboard platform*. Основним словотвірним засобом для номінації таких гаджетів є ініціальні аббревіатури *Hanging CPU, locking CPU, mobile CPU trolley* (CPU – central processing unit). До інших комп'ютерних аксесуарів можна також віднести *Polex ergonomic footrest* – спеціальний килимок для ніг, що забезпечує комфорт людини, якій доводиться багато часу проводити сидячи за комп'ютером. Словотвірним механізмом утворення цієї номінації стало основокладання (*footrest = foot + rest*).

Комфортабельність, ергономічність комп'ютерного стільця залежить від його технічних властивостей. Сучасні стільці підтримують рівну, правильну поставу й при цьому забезпечують мобільність людини. Назви таких стільців передаються словосполученнями й утворюються шляхом позначення окремих функціональних характеристик, наприклад: *adjustable height lab stool, circulation stool, economy nesting stacking chair, nesting stacking chair, perfect posture, spine align*.

Динамічний розвиток науки і техніки, досягнення інформаційної революції спричинили появу нового покоління комп'ютерів – легких і тонких ноутбуків та нетбуків (*laptop, homebook laptop, netbook*). Передбачалося, що пробле-

му робочого місця буде вирішено завдяки можливості використовувати новий комп'ютер у будь-якому місці. Але із часом виробники створили спеціальні столи й підставки для нової техніки, що підтвердило актуальність комфортного робочого місця на роботі, вдома, а також на відпочинку. Номінації нових меблів передаються шляхом прогресивних та регресивних ядерних словосполучень та деталізації, наприклад: *Height Adjustable Mobile Laptop Computer Desk with Black Top, Laptop Computer Tray Cart, Laptop Table Portable Adjustable Desk, Multifunctional Laptop Table Stand With Cooling Fan & USB Ports, Portable Laptop Table With extra board, Ultra Light Weight Laptop desk, table or workstation*.

Зручність і комфорт роботи з комп'ютером досягається не лише за допомогою функціональних та ергономічних столів і стільців. До переліку необхідних гаджетів входять також флеш-карти для накопичення й передавання інформації (*usb-stick, aa usb, Aphrodite USB, double usb*), комп'ютерні мишки (*Evoluent VerticalMouse, eVouse mouse, Microsoft Explorer Touch Mouse, Riplus Mouse, Spherical mouse, steampunk mouse, choko mouse, Disc+Mouse*), пристрої для організації й утримання всіх необхідних дротів та кабелів (*cable caps, cable stand, cable management protector*), колонки для прослуховування аудіо- та відеозаписів (*usb shoe speakers, Carrot speaker, moss speakers*), оповіщувачі надходження електронної пошти (*webmail notifier*), спеціальні концептуальні монітори з можливістю миттєвого друку необхідних документів (*document-extractor*). Основними номінативними механізмами для називання таких гаджетів виступають:

1) аналогія: *usb-stick, Aphrodite USB, usb shoe speakers, Carrot speaker*;

2) деталізація: *Evoluent VerticalMouse, Spherical mouse*.

Відповідно до словотвірних типів номінації електронних та цифрових комп'ютерних гаджетів продуктивними є:

1) скорочення: *choko mouse (choko – chocolate), aa usb (usb - Universal Serial Bus)*;

2) суфіксація, використання в основному суфікса **-er**: *document-extractor, webmail notifier, moss speakers*;

3) утворення словосполучень: *cable stand, cable management protector*.

До нещодавнього часу осередками, навколо яких збиралися люди, а в сім'ях – усі члени

родини, були вогнища та каміни. Але під впливом цивілізаційного і технологічного розвитку об'єднувальним елементом у домі раптово став телевізор. Протягом багатьох років науковці працювали над створенням телевізорів нових поколінь, саме тому еволюційний розвиток цього пристрою можна прослідкувати на прикладі назв, які він мав у процесі своєї видозміни: *black-and-white – colour TV – flat panel / plasma TV with Full-HD picture*. Сьогодні існує широкий вибір телевізорів, які є компактними і зручними у використанні, ідеально вписуються в будь-який інтер'єр. Діагональ таких телевізорів варіює від 14 до 65 дюймів і більше. Серед них: *flat panel (LCD), plasma TV (widescreen plasma), LCD flat panel, plasma flat panel, landscape LCD Module, landscape LCD, module with wide view angle*. Для того, щоб гармонійно вписатися в інтер'єр, вони повинні мати прийнятні, оптимальні розміри. Саме тому виробники намагаються створити якнайтонші телевізори з максимально великим і одночасно комфортним та зручним для перегляду екраном. Для того, щоб максимально інформувати потенційного покупця про новий продукт, ці характеристики обов'язково додаються до його назви у вигляді скорочень, цифр та літер на позначення товщини екрану, наприклад: *organic LED (OLED – Organic Light Emitting Diode) TV screen only 3 mm, 64,5 inch portrait display*. Новий телевізор *Art SL (89,9 mm)* поєднує всі згадані вище характеристики і своїм виглядом не поступається дорогій картині.

З естетичною метою, а також для розширення функціональності і зручності в користуванні виробники створюють різноманітні пристрої для кріплення телевізорів на стіну та підставки, які, окрім своєї основної функції, використовуються ще й для зміни кольору відповідно до кольорової гами інтер'єру, наприклад: *Wall Mounting Bracket/wall mounts/wall brackets, design colour speaker grille*.

Поява різних цифрових та електронних засобів, новітніх телевізорів та інформаційних носіїв кардинально змінили уявлення людини про можливі способи відпочинку. Передусім, це стосується кінотеатрів. Розвиток сучасних технологій призвів до створення ще одного популярного явища та відповідного терміна – «домашній кінотеатр» (*home cinema, home theater in a box*). Перегляд фільмів у домашніх умовах без втрати якості зображення та зву-

кових ефектів передбачає наявність сучасних високотехнологічних телевізорів з об'ємним зображенням (3D) та дискових програвачів. Нові домашні кінотеатри й електронні аксесуари до них, так само, як інші науково-технічні та інформаційні інновації, отримують нові назви, утворені шляхом використання таких номінативних механізмів, як:

– словосполучення: *Classic Home Theater System, Instant Home Theater with Wireless Audio Subwoofer, sound speaker system with a subwoofer, Front Surround Unique Home Theater Package*;

– деталізація: *Blu-ray Disc player, a Standard Definition large-screen television with at least a 27" diagonal screen size, High Definition video projector and projection screen with a 100+ Diagonal Screen size, 3D Blu-ray Home Theater System with Smart TV Integrated Wi-Fi, 3D Blu-ray Home Theater System with Smart TV, Blu-Ray Disc Player Home Entertainment System, 3D Blu-ray Disc Matching Surround Sound System*.

Основними словотвірними типами таких номінацій є:

– основоскладання (*Soundbar (Soundbar – від Sound + bar), AudioBar Home Theater System (AudioBar – від Audio + Bar), LaserDisc Player (LaserDisc – від Laser + Disc)*);

– ініціальні скорочення: *DVD player (DVD – від Digital Versatile Disc), Home theater PC (HTPC) computer or Digital media receiver streaming devices with a 10-foot user interface (PC – від Personal Computer), Home Theater System with HDMI and iPod Dock (HDMI – від High-Definition Multimedia Interface), Ultra-Compact HD Home Theater System (HD – від High Definition)*;

– скорочення: *5.1-Channel Home Theater Speaker System (Black), 5.1 Surround Sound Home Theater with Wireless Subwoofer (Black), 5.1-Channel Home Theater Speaker Package*;

– звукова аббревіація: *3D Home Theater System with Built-in Wi-Fi (Wi-Fi – від Wireless Fidelity)*.

Життя сучасної людини настільки багатоманітне і швидкоплинне, що постає гостра необхідність у створенні нової техніки, яка зможе закарбувати особливо важливі моменти. Найбільш популярними є фото- та відеокамери, а також їх гармонійне поєднання. Професійна апаратура є великою і важкою для користувача, тому виробники та дизайнери співпрацюють над створенням камери оптимального, а іноді –

мініатюрного розміру, незвичного оригінального забарвлення чи форми, що поєднувалося б із високою якістю знімків та можливістю легко робити знімки з повітря, в технології 3D тощо. Із появою нових камер виникають нові номінативні одиниці для їх позначення. Основним когнітивним механізмом у цій сфері постає аналогія: *flying stick, glare camera, Juice camera, milk camera, Legotron Camera, lupe, biscuit camera, butterfly camera, Pentax Rainbow K-x, slow-photography*.

Активними словотвірними механізмами номінативного процесу в галузі фото- та відео-техніки є основокладання (*DualView Camera*), телескопія за моделлю **ab+cd=abc** *BeetleCam* (*BeetleCam* = *Beetle* + *Camera*) та скорочення *Sthreeam 3D camera* (3D – від 3-dimensional).

Метою досліджень сучасної науки є створення комбінованих приладів, які зможуть замінити від 2 до 5 окремих однофункціональних. Одним із таких предметів є сучасний телефон – *smartphone, iphone*, у якому вміщуються не лише функції телефону, годинника, але й органайзера, телевізора, комп'ютера, фото- та відеокамери. Якість зроблених знімків, а також швидкість передавання інформації в сучасних телефонах іноді краща, ніж в окремих камерах або модемах. Назви таких телефонів утворюються переважно шляхом афіксації: *iLive iPhone Clock Radio, iDial, iPhone 4, iPhone C Dock, iPhone Eyescope, iPhone SLR Mount, iPing* (i – від *interactive*), основокладання *iPhone Cove FishEYE* (*FishEYE* – від *Fish* + *eye*), телескопії за моделлю **ab+cd=acd** *chocophone* (*chocophone* = *chocolate* + *phone*), *edi-mobile* (*edi-mobile* = *Edison* + *mobile*) та ініціального скорочення: *HTC Status, htc-tube* (*HTC* – від *High Tech Computer Corporation*), усичення кінцевої частини – апокопи – *INQ Cloud Touch* (*INQ* – від *inquiry*), пропозитивна номінація – імперативне речення – *Just Flex It*. Основними номінативними механізмами є: аналогія *flip iphone, Tron Style Mobile Phone, Sandwich Phone, cocacola phone Adidas s808 3, Red Pop, Ring Phone*; деталізація *Rotary Mechanical Smartphone, Softbank Folding Smartphone, Kokoro wearable cellphone, visual mobile, depict-phone*; компресія *ENSEMBLE (Phone), The outsider (smartphone)*.

Цифрова революція ХХІ століття змінила характер і способи передавання інформації, способи її збереження, спричинила появу нових комп'ютерних гаджетів та інших технологічних інновацій, які створюють додатковий комфорт

удома, на відпочинку та на роботі. Нові номінації відображають основні технологічні особливості нововведень і створюються переважно за допомогою метафори: *Pillow Talk, Alarm Pillow, Cobra Tag, Counting Ring, help readers, sandglass-signal, drive alert, Mint Scale, lighter chocolate, eEscape, snail cleaner*, деталізації: *Active Noise Canceling HD Home Theater Headphones with Wireless Dock, virtuo digital art tool set*. Основними словотвірними процесами є префіксація: *iCruiser External Battery Pack, iRig Mic, PhotoFast i-FlashDrive* (i – від *interactive*), *Plastic Logic Que E-Reader, ebook reader* (e – від *electronic*), телескопія за моделлю **ab+cd=acd** *CompuExpert Wow-Keys* (*CompuExpert* – від *Computer* + *Expert*), основокладання: *rollpen* (*rollpen* + *roll* + *pen*), *DriveMotion* (*drive* + *emotion*).

**Висновки та пропозиції.** Сучасний світ дуже стрімко розвивається. Індустріальна революція ХХ століття та цифрова революція у ХХІ столітті назавжди змінили характер побуту сучасної людини. Разом із розвитком науки та техніки мова взагалі та англійська мова зокрема також стрімко змінюється. Кожного дня з'являються неологізми на позначення зовнішніх реалій. Вивчення та систематизація цих змін є надзвичайно важливими у контексті загальної глобалізації та використання англійської мови у всіх сферах життєдіяльності. Поява нових речей завжди потребуватиме нових назв. Але, крім цього, з'являються нові професії, матеріали тощо. Дослідження їх англійських назв і становить перспективу подальшої роботи мовознавців.

#### Список використаної літератури:

1. Андрусак Ірина Василівна. Англійські неологізми кінця ХХ століття як складова мовної картини світу : автореф. дис... канд. філол. наук : 10.02.04 / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2003. 20 с.
2. Балюта Е.Г. Неологізми англійської мови сфери екології (теоретичні засади). *Вісник Житомирського державного університету ім. Івана Франка*. Житомир : Видавництво Житомирського державного університету ім. Івана Франка, 2006. № 27. С. 148–152.
3. Белова А.Д. Реклама автомобилей Mercedes-Benz: принципы и составляющие. *Лінгвістика ХХІ століття: нові дослідження і перспективи*. Київ : Логос, 2008. С. 37–45.
4. Коваленко Г.М. Англійська лексика моди ХХ–ХХІ ст. : автореф. дис.... ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови». Київ, 2005. 20 с.

5. Новичихина М.Е. Теоретические проблемы исследования эффективности коммерческой номинации : дисс. ... д-ра филол. наук : 10.02.19. Воронеж, 2004. 351 с.
6. Степанова И.И. Номинация мучных изделий в современном французском языке: Лингвокультурологический аспект : дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.05. Санкт-Петербург, 2004. 209 с.
- 

**Филатова Е. А., Диденко И. А. Новые английский номинации цифровых и электронных предметов**

*В статье проведен анализ и классификация основных номинативных механизмов, которые используются для обозначения новых цифровых и электронных предметов на английском языке.*

**Ключевые слова:** номинативные механизмы, словообразовательные модели.

**Filatova O., Didenko I. New English names for digital and electronic devices**

*The article analyses and classifies the main nominative mechanisms that are used in English to name new digital and electronic devices.*

**Key words:** nominative mechanisms, word building patterns.

УДК 81'373.7 [811.111+ 811.133.1+811.161.2]

**Н. В. Швець**кандидат філологічних наук, старший викладач  
кафедри іноземної філології, перекладу та методики навчання  
ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний  
педагогічний університет імені Григорія Сковороди»

## ЛІНГВОКУЛЬТУРНА МАРКОВАНІСТЬ ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ ІЗ КОМПОНЕНТАМИ *SKY (CLOUD) / CIEL (NUAGE) /* **НЕБО (ХМАРА) В АНГЛІЙСЬКІЙ, ФРАНЦУЗЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ МОВАХ**

У статті виявлено лінгвокультурну маркованість фразеологізмів із компонентами *sky (cloud) / ciel (nuage) / небо (хмара)* в англійській, французькій та українській мовах. Охарактеризовано чотири спільні значення таких фразеологізмів, закріплених у свідомості носіїв усіх досліджуваних мов. Описано етноунікальну символіку, притаманну англійським, французьким та українським лексемам *sky (cloud) / ciel (nuage) / небо (хмара)* у складі фразеологізмів.

**Ключові слова:** фразеологізм, лінгвокультурна маркованість, різноструктурні мови, семантика, етноунікальна символіка.

**Постановка проблеми.** Стрімкий розвиток міжкультурної взаємодії в сучасному світі актуалізує вивчення етноспецифічних мовних явищ, які транслюють культурні особливості певного народу. У сучасному мовознавстві це стало можливим завдяки розгляду мовних явищ крізь призму лінгвокультурологічного підходу, як на матеріалі одної мови, так і в зіставному аспекті [3; 5; 6].

Лінгвокультурологія зосереджується на дослідженні мовних одиниць, наповнених етнокультурним змістом. В. Кононенко на позначення таких одиниць користується терміном «визначальні слова-поняття», які, на думку дослідника, є найсуттєвішими для народу поняттями, які мають систему первинних і вторинних значень, широкі асоціативні зв'язки, здатність виконувати когнітивні функції метафоризації, символізації, персоналізації, посилені можливості утворювати стійкі звороти [4, с. 64]. До таких визначальних слів-понять можна віднести і назви *sky / ciel / небо*.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Небо є складовою частиною стихії повітря, проте, на відміну від найменувань стихій, лексеми на його позначення є недостатньо вивченими в лінгвістичному плані, адже зазвичай аналізуються побіжно. Зокрема, як один із засобів вербалізації етнокультурного архетипу *верх* [2], як складові частини метафор стихій

в англійській та українській мовах [12], серед лексем на позначення верхнього та нижнього простору у французькій, англійській та українській мовах [1].

Як слушно зазначає О. Левченко, у складі фразеологізмів лексеми здатні репрезентувати різноманітні об'єкти, явища та символічні позначення [5, с. 50], тобто вони є знаковою репрезентацією інтеріоризованого етносвідомістю світу з притаманними їй категоризацією та диференціацією. Фразеологічні одиниці є особливими вербальними знаками культури, які через їх образне значення транслюють культурну інформацію, тобто інформацію про світ, що закріпилася в символічній формі і має лінгвокультурну маркованість. Поняття «маркованість» у нашому дослідженні набуває значення «етнокультурологічне забарвлення», оскільки фразеологію ми розглядаємо через співвідношення мови і культури.

Проте аналіз останніх публікацій показує, що недостатньо дослідженими є лінгвокультурні особливості фразеологічних одиниць, які містять лексеми *sky / ciel / небо* в різноструктурних мовах. Разом із тим, погоджувачись із думкою І. Довбні про те, що лексеми *cloud / nuage / хмара* є семантично близькими до зазначених вище [1], вважаємо доцільним проаналізувати також фразеологізми, до складу яких вони входять.

**Мета статті** – виявити лінгвокультурну маркованість фразеологізмів із компонентами *sky (cloud) / ciel (nuage) / небо (хмара)* в англійській, французькій та українській мовах.

Досягнення поставленої мети передбачає виконання таких завдань:

1) класифікувати фразеологізми з компонентами *sky (cloud) / ciel (nuage) / небо (хмара)* в англійській, французькій та українській мовах за семантичною ознакою;

2) виокремити універсальну та етноспецифічну інформацію, що закріпилася у вищезазначених фразеологізмах у символічній формі.

**Виклад основного матеріалу.** У результаті опрацювання англомовних, франкомовних та україномовних фразеологічних словників було виокремлено 56 фразеологізмів із компонентами *sky (cloud) / ciel (nuage) / небо (хмара)*. Матеріал дослідження розділено на групи за семантичною ознакою.

Виявлено 4 спільних для аналізованих мов групи фразеологізмів із компонентами *sky (cloud) / ciel (nuage) / небо (хмара)*. У трьох мовах такі фразеологізми символізують:

### 1) марні надії, мрії:

– *pie in the sky* «марна надія або обіцянка на гарне майбутнє, яка не справдиться» (дослівно – пиріг у небі) [14];

– *blue-sky* «створювати теоретичні положення, які не мають шансів на практичне втілення» [14];

– *castles in the sky* «мрії, надії чи плани, які є неможливими чи нереалістичними, або ж немає шансів на їх успіх» (дослівно – замки у небі) [14];

– *to have one's head in the clouds* «бути мрійником чи ідеалістом, або занадто перейматися власними надіями» (дослівно – тримати голову у хмарах) [15];

– *live in cloud cuckoo land* «сподіватися, що неможливе має статися» [13];

– *спуститися з небес* «звільнитися від ілюзій, тверезо сприйняти дійсність» [10, с. 107];

– *зсадити з хмар на землю кого* «повернути до дійсності, реальності; отверезити когонебудь» [11, с. 347];

– *витати в емпіреях (у хмарах)* «бути мрійником, сприймаючи дійсність наївно, нереально» [8];

– *être au ciel* «витати у хмарах, мріяти» [7];

– *vivre sur son petit nuage* «мріяти» (дослівно – жити на своїй малій хмарі) [7];

– *c'est encore dans les nuages* «це лише мрії» (дослівно – це ще у хмарах) [7];

### 2) негативні риси і стани:

– *до хмар пнутися; у хмару заходити* «чванитися, хизуватися, виявляти погорду перед ким-небудь» [8];

– *мов темною хмарою оповитий* «дуже сумний, похмурий хтось» [8];

– *нагонити (нагнати) чорну хмару на кого* «викликати смуток, псувати настрої кому-небудь» [8];

– *хмара повила кого* «хто-небудь став дуже похмурий, невеселий» [8];

– *живим до Бога (на небо) лізти* «дуже погано себе почуваючи, страждаючи від болю і т. ін., втрачати будь-яке терпіння» [11, с. 435];

– *be under a cloud* «бути під підозрою, оскільки люди думають, що ти вчинив погано» (дослівно – бути під хмарою) [13];

– *a cloud hanging over somebody* «ситуація чи майбутня подія, яка змушує когось хвилюватися чи почуватися нещасливим» (дослівно – над кимось хмара висить) [13];

– *être abandonné du ciel* «бути ображеним долею» (дослівно – бути покинутим небом) [7];

– *élever des nuages sur qch* «сумніватися в порядності чогось чи когось» (дослівно – створити хмари про щось) [7];

### 3) несподіванку:

– *comme un coup de foudre dans un ciel serein* «як грім серед ясного неба, несподівано» [7];

– *tomber du ciel* «несподівано з'явитися» (дослівно – упасти з неба) [7];

– *наче з неба впасти (звалитися)* «несподівано, раптово з'явитися» [8];

– *манна небесна* «несподівано одержані життєві блага» (за біблійним міфом, манна – їжа, яку Бог посилав іудеям кожного ранку з неба протягом сорока років, поки вони йшли пустелею в землю обітовану) [9];

– *rain du ciel* «манна небесна, несподіванка» [7];

– *out of a clear blue sky* «як грім серед ясного неба, несподівано» [13];

### 4) щастя, радість:

– *на сьомому небі (перебувати, бути і т. ін.)* «хто-небудь дуже; задоволений, безмежно щасливий» [8];

– *on cloud nine* «дуже щасливий, у піднесеному настрої» (дослівно – на дев'ятій хмарі) [14];

– *être au septième ciel* «бути на сьомому небі (дуже щасливим)» [7];

– *exalter au troisième ciel* «відчути надзвичайну радість» [7];

– *bonheur sans nuage* «безхмарне щастя (нічим не затьмарена радість)» [7].

Проаналізувавши вищезазначені спільні значення фразеологізмів, можна стверджувати, що лексеми *sky (cloud) / ciel (nuage) / небо (хмара)* мають переважно позитивну маркованість (22 одиниці) і лише в деяких випадках позначають негативні явища (9 одиниць).

В українській та французькій мовах фразеологізми з компонентами *sky (cloud) / ciel (nuage) / небо (хмара)* використовуються у **протиставленнях між верхом і низом**, небом і землею, що символізує несумісні речі. На основі антонімічної пари «небо – земля» формується семантика таких фразеологізмів:

– *visiter між небом і землею* «бути у невідомому, непевному становищі» [8];

– *як небо від землі* «далекий, дуже велика різниця» [11, с. 539];

– *remuer ciel et terre* «задіяти всі засоби» (дослівно – підняти небо і землю) [7];

– *être éloigné comme le ciel et la terre* «бути несхожими, далекими, як небо від землі» [7];

– *mêler le ciel à la terre* «усе переплутати» (дослівно – змішати небо із землею) [7].

Наявність такого значення фразеологізмів із компонентами *sky (cloud) / ciel (nuage) / небо (хмара)* можна пояснити схильністю людей ще з давнини описувати світ за допомогою різноманітних дихотомій, протиставлень. На думку І. Довбні, такий спосіб осмислення навколишнього середовища повною мірою стосується і характеристики простору (зокрема, і неба та землі як складових простору) [1].

В українській та французькій мовах компоненти *nuage / хмара* у поєднанні з колоронімом *чорний / noir* набувають негативних конотацій, уособлюючи **небезпеку**:

– *збираються чорні хмари над ким (чим)* «кому-, чому-небудь загрожує неприємність, горе, біда» [8];

– *nuages noirs à l'horizon* «небезпека, що насувається» (дослівно – чорні хмари на горизонті) [7].

В українській та англійській мовах лексеми *sky / небо* є частиною фразеологізмів на **позначення людських здібностей**:

– *the sky's the limit* «немає обмежень чиїмось досягненням, результатам» (дослівно – небо обмеження) [13];

– *зірки з неба халати (знямати, здіймати і т. ін.)* «відзначатися неабиякими здібностями, розумом» [8].

Припускаємо, що така особливість вищезазначених фразеологізмів пов'язана з тим, що,

за О. Потєбнею, у свідомості наших предків кожна стихія співвідносилася з певним першоелементом: вода – з простором, земля – із часом, вогонь – із душею, а повітря (разом із його складовою небом) – з розумом.

В англійській та французькій мовах назви *sky / ciel* входять до складу фразеологізмів на **позначення похвали**:

– *to laud / extol / praise to the skies* «хвалити, підіймати до небес» [13];

– *élever au ciel* «хвалити, підіймати до небес» [7];

– *ouvrir le ciel* «хвалити, підіймати до небес» (дослівно – відкрити небо) [7].

В українській лінгвокультурі фразеологізми з компонентом *небо* також моделюють специфічні значення. Зокрема, вони символізують **готовність зробити будь-що** для когось (*прихилити небо* «зробити для когось усе, навіть неможливе» [8]), у складі фразеологізму *коптити небо* набувають значення «**жити бездіяльно**, не приносячи користі суспільству» [8], позначають **інтенсивність дії** (*небу (небові, на небі) жарко буде (стане, стало)* «про велику інтенсивність якоїсь дії» [8]), **помилку** (*попасти пальцем у небо* «зробити або сказати що-небудь невлад, помилитися у поясненні чи визначенні чогось» [8]) та **готовність до дії** за будь-яких обставин (*хай (хоч) каміння з неба падає* «що б там не було, не зважаючи ні на що» [8]).

Французи ж асоціюють небо з **раєм та Богом**:

– *gagner le ciel* «потрапити в рай» (дослівно – досягти неба) [7];

– *monter au ciel* «відправитися на той світ» [7];

– *c'est la volonté du ciel* «на те воля Божа» (дослівно – це воля неба) [7];

– *je prends le ciel à témoin* «Богом клянуся» (дослівно – беру небо у свідки) [7];

– *grâce au ciel* «слава Богу» (дослівно – завдяки небу) [7];

– *pour l'amour du ciel* «заради Бога» (дослівно – заради любові неба) [7];

– *être écrit au ciel cela était écrit au ciel* «так судилося» (дослівно – так було написано на небі) [7].

Такі асоціації є не випадковими, адже першими значеннями французького слова *ciel* були спочатку «місце перебування Бога» та «місце перебування душ після смерті» ще в IX ст. (запозичене з лат. *caelum* «божественне місце»), пізніше – *parfaveur du ciel* «за милістю неба» (1604 р.), що свідчить про наділення

неба божественними властивостями [1]. Натомість у слов'янській лінгвокультурі поняття неба (як верхнього світу) всіляко табувалося: порівняйте лат. *coelum* «небо» та ч. *couzlo* «магія, чаклунство».

В англійській мові теж є специфічний фразеологізм з компонентом *sky*:

– *every cloud has a silver lining* «утішаючий аспект зовсім невтішної ситуації» [14] (фраза, якою утішають людину, маючи на увазі, що в кожній неприємній ситуації можна знайти щось позитивне).

Очевидно, що поняття *cloud* тут символізує неприємну подію, що є певним чином співзвучним з французькою лексемою *nuage* та українською *хмара*.

**Висновки і пропозиції.** Проаналізований матеріал фіксує 56 фразеологічних одиниць із компонентами *sky (cloud) / ciel (nuage) / небо (хмара)* в англійській, французькій та українській мовах. Спільні для трьох мов значення таких фразеологізмів: 1) марні надії, мрії, 2) негативні риси і стани, 3) несподіванка, 4) щастя, радість – мають виражений антропоцентричний характер, оскільки описують різні образно-емоційні особливості життя людей та події, що з ними трапляються. Ще одною особливістю проаналізованих фразеологізмів є те, що певну семантичну схожість вони можуть мати лише у двох мовах (українці та французи одностайні у протиставленні неба та землі як чогось несумісного, в українській та англійській мовах небо уособлює верхню межу людських здібностей, англійці та французи асоціюють небо з похвалою). Виявлено, що фразеологізми кожної з досліджуваних мов містять у собі унікальний комплекс уявлень носіїв мови про небо (хмару). Зокрема, в українській мові такі фразеологічні одиниці використовуються для характеристики різноманітних дій людини. У французькій мові проводяться паралелі між небом та Богом (раєм). В англійській мові лексема *cloud* репрезентує сценарій утішання людини.

Перспективи подальших досліджень полягають у можливості вивчення особливостей функціонування фразеологізмів у різних типах дискурсу – літературному, релігійному тощо.

## Список використаної літератури:

1. Довбня І.П. Вертикальні бінарні моделі концептуальної структури простору у французькій, англійській і українській мовах. *Проблеми семантики слова, речення та тексту*. 2010. Вип. 25. С. 115–126.
2. Дорошина Л.Ф. Вербалізація етнокультурного архетипу *верх* у літературних творах О. Довженка. *Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. Серія : Філологія*. 2011. Вип. 1. С. 49–55.
3. Заваринська І.Ф. Лінгвокультурна інформація фразеологізмів з онімним компонентом в англійській, польській та українській мовах : дис. ... канд. філол. наук. Рівне, 2009. 215 с.
4. Кононенко В.І. Мова і народна культура. *Мовознавство*. 2001. № 3. С. 62–69.
5. Левченко О.П. Символи у фразеологічних системах української та російської мов : лінгвокультурологічний аспект : дис. ... доктора філол. наук. Київ, Інститут мовознавства ім. О.О. Потебні НАН України. 2007. 470 с.
6. Мізін К.І. Усталені порівняння англійської, німецької, української та російської мов в аспекті зіставної лінгвокультурології : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.02.17. Київ, 2012. 32 с.
7. Новый французско-русский словарь. *АВВУ Lingvo x6: электронный словарь*. 4,7 Gb. АВВУ Software, 2014.
8. Словник української мови: в 11-ти т. URL : <http://sum.in.ua/> (Дата звернення: 10.03.2019).
9. Словopedia. URL : <http://slovopedia.org.ua/> (Дата звернення: 10.03.2019).
10. Ужченко В.Д., Ужченко Д.В. Фразеологічний словник української мови: близько 2500 виразів. Київ : Освіта, 1998. 224 с.
11. Фразеологічний словник української мови. У 2 кн. / уклад. В.М. Білоноженко. Київ : Наук. думка, 1993. 980 с.
12. Чендей Н.В. Поетико-когнітивний потенціал метафор стихій в англійській та українській мовах : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.17. Київ, 2009. 20 с.
13. Cambridge Dictionaries Online. URL : <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/> (Дата звернення: 10.03.2019).
14. Collins English Dictionary. URL : <http://www.collinsdictionary.com/> (Дата звернення: 10.03.2019).
15. Idiom Meanings. URL : <https://www.idiommeanings.com/> (Дата звернення: 10.03.2019).



**Швец Н. В. Лингвокультурная маркированность фразеологизмов с компонентами sky (cloud) / ciel (nuage) / небо (хмара) в английском, французском и украинском языках**

*В статье выявлена лингвокультурная маркированность фразеологизмов с компонентами sky (cloud) / ciel (nuage) / небо (хмара) в английском, французском и украинском языках. Охарактеризованы четыре общие значения таких фразеологизмов, закрепленных в сознании носителей каждого из упомянутых языков. Описана этноуникальная символика, свойственная английским, французским и украинским лексемам sky (cloud) / ciel (nuage) / небо (хмара) в составе фразеологизмов.*

**Ключевые слова:** фразеологизм, лингвокультурная маркированность, разноструктурные языки, семантика, этноуникальная символика.

**Shvets N. Linguo-cultural marking of idioms containing words sky (cloud) / ciel (nuage) / небо (хмара) in English, French and Ukrainian**

*This article reveals the linguo-cultural marking of idioms containing words sky (cloud) / ciel (nuage) / небо (хмара) in English, French and Ukrainian. The author characterized four common meanings of these idioms, perpetuated in the minds of people using mentioned languages. The unique ethnic symbols peculiar to English, French and Ukrainian lexemes sky (cloud) / ciel (nuage) / небо (хмара) as parts of idioms were identified.*

**Key words:** idiom, linguo-cultural marking, multi-structural languages, semantics, unique ethnic symbols.

## РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОДІЇ

УДК 82-92: 82-8

*Н. М. Торкут*

доктор філологічних наук, професор,  
Запорізький національний університет

### **ПО МОРЯМ ЛІТЕРАТУРНИХ СЮЖЕТІВ: ВІЛЬНЕ ПЛАВАННЯ ІЗ ЗАДОВОЛЕННЯМ І НЕ БЕЗ КОРИСТІ (РЕЦЕНЗІЯ НА МОНОГРАФІЮ ТЕТЯНИ ПОТНІЦЕВОЇ «ИЗБРАННЫЕ ИСТОРИИ ИЗ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ»)¹**

Монографія Т.М. Потніцевої «Обрані історії з історії літератури» є оригінальним науковим проектом, націленим на репрезентацію дослідницького досвіду авторки – відомого українського англіста – як досвіду особистісного переживання художніх текстів. Цей досвід може виявитися дуже цінним для читача-філолога, адже він не тільки збагачує наші уявлення про конкретні літературні твори різних британських та американських письменників, відкриваючи несподівані ракурси їхньої інтерпретації, але й розширює загальне розуміння сутності та місії філології як мистецтва розуміння світу через текст. Авторка наголошує: «У самій назві і пафосі пропонованої книги – суб'єктивний погляд на предмет багаторічного захоплення. «Обрані» історії, що відібрані з історії зарубіжної літератури з різних приводів і у зв'язку з різними завданнями, з'явилися у більшості випадків внаслідок суто приватного інтересу до тієї теми і проблеми, що в них втілюються. В цьому далася ознака перевага довгоочікуваного «вільного плавання» – звільнення від довготривалої необхідності перебувати в рамках однієї теми, пов'язаної чи то з кандидатською, чи то з докторською дисертаціями».

Композиція монографії логічна і водночас інтригуюча: вона і відкривається, і завершується розділами, що містять слово «любов» по відношенню до мистецтва слова. Так, у підзаго-

ловку розділу першого маємо уточнення – «про мистецтво любові до книги», а останній – має назву «Література в міцних обіймах любові». Уже з перших сторінок читач перебуває під впливом авторського імперативу (продемонструвати, яким може бути процес читання) і маїї авторського стилю, що вражає глибокою ерудицією і водночас уникає надмірної ускладненості нарративу, від якої часто потерпають наукові монографії.

Текст, що відкриває книгу «Читати чи не читати, або як важливо бути чесним», – занурює у вир захопливих, а подекуди навіть епатуючих розмислів про читання і роль літератури в житті сучасної людини, перевантаженої інформаційними потоками і спокусами замінити книжку електронною версією тексту або фільмом. Тетяна Потніцева запрошує свого потенційного читача долучитися до дискусії про статус книги у сучасному світі і детально зупиняється на двох текстах, які свого часу зробили чимало галасу в інтелектуальних колах Європи. Це праця французького професора-літературознавця П'єра Байєра з ефектною і водночас шокуючою назвою «Мистецтво розмірковувати про книги, які ви не читали» та не менш інтригуюча своїм заголовком популярна монографія російського літератора-емігранта Олександра Геніса «Уроки читання. Камасутра книжника». Обидва автори, як демонструє українська дослідниця, розлого, сучасно і головне чесно розмірковують над тим, чи можливі «рецепти формування любові до книги». Обидва не лише пропонують

¹ Потніцева Т. Избранные истории из истории литературы : монография. Киев : Издательский дом Дмитрия Бурого, 2019.

власні розмисли, що рясніють великою кількістю прикладів і завершуються завжди цікавими, а інколи вельми парадоксальними висновками, але й спонукають переглянути певні психологічні стереотипи, критично оцінити власні конвенційні упередженості. Проте саме питання про те, якими можуть бути такі «рецепти» і «уроки», за своєю природою є риторичним. А монографія Т.М. Потніцевої постає однією із чисельних спроб знайти відповіді на нього чи принаймні спонукати потенційного читача до таких пошуків, чи «підключити» його до стихії інтелектуальних дебатів із цієї проблематики

Другий розділ – «Російська проекція» – включає компаративістичні статті, які висвітлюють різні аспекти діалогу культур у просторі літератури. У статті про інтерпретацію «Корсара» Байрона російським літератором В. Оліним не тільки виявлено характер деформації байронівського задуму, але і наведено чимало цікавих фактів про особливості пушкінської рецепції цієї поеми та його нищівної рецензії на «переклад» В. Оліна.

У статті про першу п'єсу О. Вайльда «Віра, або нігілісти» представлено провокативну спробу перепрочитання твору з урахуванням пародійно-фарсового модусу, що призводить до деконструкції усталених уявлень про цей твір як малоцікаву пробу пера незрілого драматурга. Дослідниця акцентує увагу на тому, що російська критика традиційно сприймає цю п'єсу як невдалу з естетичної точки зору, натомість британці, зокрема біограф О. Вайльда Річард Еллман, стверджують, що вона за художнім рівнем не нижча, за тогочасну англійську драматургію. Отже, читачеві монографії пропонується захоплюючий літературознавчий аналіз Вайльдового тексту, в якому виявляються його багаторівневі зв'язки з подіями російської історії та текстами російських письменників, акцентовано роль антропонімікону і пародійно-фарсовий характер п'єси. Висновок дослідниці: «Драматург переконливий у зображенні небезпечності будь-якої влади і будь-якої ідеології, які претендують на абсолютне панування».

Інтригуючою вже навіть на рівні назви постає і стаття «Про Пушкіна, про зайців, про долю», в якій проаналізовано диптих сучасної британської поетеси Саші Дігдейл про широковідомий епізод із біографії російського класика. Цікавий літературознавчий аналіз віршів тут доповнюється залученням різних версій перекладу та цілком доречним зіставленням тексту Діг-

дейлового «The Hair» з віршом «Dust of Snow» Р. Фроста.

До третього розділу – «Революційний тримайта крок», – назва якого є алюзією на блоківську поему «Дванадцять», ввійшли статті, присвячені тим художнім текстам, в яких міститься досвід осягнення письменницької рефлексії щодо самого феномену соціальної революції, а також інтермедіальна розвідка, в якій зіставлено семантику текстів М. Волстонкрафт та ілюстрацій В. Блейка.

Крім того, сюди включено літературознавчі статті, сфокусовані на процесах міфологізації, здійснюваної в текстах (пісенних і поетичних), та за допомогою текстів у масовій свідомості реципієнта, який занурений у вир історії. Так, зокрема, надзвичайно цікавою і насиченою несподіваними дослідницькими відкриттями є стаття «Топос одного американського денді, який став культурним героєм і національним символом США», яка органічно поєднує культурологічну аналітику з етимологічним, семіотичним і суто літературознавчим дослідженням тексту широковідомої американської пісні, внаслідок чого відкриваються її несподівані семантичні виміри, а також простежуються траєкторії формування феномену культурного героя. У фокусі дослідницької уваги тут перебуває славнозвісна пісня про янкі Дудль, «що стала не тільки гімном штату Коннектикут, але й переможним національним гімном 4 липня – Дня незалежності США».

Проблемам міфологізації, яка виступає однією з похідних впливу літератури на масову свідомість, присвячена й наступна стаття цього розділу – «Міфологія Першої світової війни в американській поезії початку ХХ століття». Заслугує на увагу спостереження Т. Потніцевої про те, що героїзація війни у тогочасному соціумі, який сприймав її як справжню «чоловічу» справу, була зумовлена, з одного боку, широкою вірою в офіційні слова і лозунги пропаганди, а з іншого – в середовищі інтелектуалів і творчих особистостей ця героїзація виникала під впливом літератури, яка значною мірою визначила процес «романтизації» війни та її героїв.

Четвертий розділ – «Незникоме національне питання» – складається із трьох наукових розвідок, в центрі уваги яких сутність і трагічні наслідки конфлікту, спричиненого не стільки відмінностями етнокультурної / національної ментальності, скільки колоніальним синдромом і його впливом на ціннісну парадигму

особистості («Тягар білої людини»: кіплінгівська тема в американській та європейській літературі кінця ХІХ – початку ХХ століття), зіткненням «свого» й «чужого» («Г. Джеймс «Дейзи Міллер»: американський варіант «Смерті у Венеції»») або ж конфліктом світоглядних пріоритетів («Південь vs Північ. Рокова («sockdologizing») вистава»). У цьому плані вибір назви розділу бачиться не дуже вдалим, адже концептуальний простір представлено в ньому дослідницького нарративу є значно ширшим і корелює не стільки з концептосферою національного, скільки з більш глобальними аксіологічними вимірами проблеми рецепції «іншого» / «інакшого».

П'ятий розділ – «Література в міцних обіймах любові» – присвячений осмисленню ролі й долі «високої літератури минулого» (точніше, класики як феномену культури) в контексті тих епістемологічних зрушень, які супроводжують розвиток постмодернізму і на певному етапі цього розвитку стають однією з його атрибутивних ознак. Кожна з трьох статей цього розділу розкриває певну грань задекларованої назвою тематики і оригінальним чином обігрує семантичну поліфонію концепту «міцні обійми любові». Це і любов-ностальгія за вікторіанством, що спричинює на порубіжжі ХХ–ХХІ століть своєрідний бум неовікторіанських романів, навдивовижу різноманітних в жанровому плані і відмінних в аспекті естетичної вартісності («Вікторіанський синдром: сучасний англійський роман на

вікторіанську тему»). При цьому обійми подекуди виявляються чи то імперативом до вельми сумнівного «оживлення» класики, інтерес і любов до якої начебто знищувалися шкільною літературною освітою, чи то запрошенням до вишуканої інтелектуальної гри з текстами, образами відомих літературних персонажів і письменників, культурними кодами та стереотипними уявленнями. Це і любов до літератури та її творців, яка стимулює художню уяву сучасних митців, надихає на написання текстів, що грають з тестами («Версія про Франкенштейна від Пітера Акройда»), або ж породжує подібності, збіги, багатоманітні прояви інтертекстуальності у знакових творах представників різних епох і різних національних культур («Американська шинель для Остапа Бендера, або «плагіатори» з Малої Арнаутської»).

Підсумовуючи, хочу наголосити, що наукова монографія Т.М. Потніцевої «Обрані історії з історії літератури», безперечно, буде цікавою і для фахівців-філологів, які отримують велике інтелектуальне задоволення від знайомства з літературознавчою аналітикою найвищого ґатунку, і для широкого загалу читачів, адже загально філософські міркування дослідниці про долю класики в епоху постмодернізму та інтригуючі спостереження над конкретними текстами й літературними тенденціями не залишають байдужими, стимулюють до читання проаналізованих в книзі творів і до критичного мислення.