

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ТАВРІЙСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ В. І. ВЕРНАДСЬКОГО**

*Журнал заснований у 1918 році*

**ВЧЕНІ ЗАПИСКИ  
ТАВРІЙСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ  
ІМЕНІ В. І. ВЕРНАДСЬКОГО**

**Серія: Філологія. Журналістика**

**Том 32 (71) № 3 2021**

**Частина 2**



Видавничий дім  
«Гельветика»  
2021

**Головний редактор:**

**Казарін Володимир Павлович** – доктор філологічних наук, професор, в.о. ректора Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського;

**Члени редакційної колегії:**

**Гадомський Олександр Казимирович** – доктор філологічних наук, доктор габілітований гуманітарних наук в області мовознавства (Варшавський університет), професор, завідувач кафедри білоруських та українських досліджень Інституту славістики Опольського університету (Ополе, Польща);

**Досенко Анжеліка Костянтинівна** – кандидат наук із соціальних комунікацій, доцент кафедри слов'янської філології та журналістики Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського;

**Свенцицька Еліна Михайлівна** – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри слов'янської філології та журналістики Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського;

**Семенець Ольга Сергіївна (відповідальний секретар)** – кандидат філологічних наук, завідувач кафедри зарубіжної філології Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського;

**Статкевич Лариса Павлівна** – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри зарубіжної філології Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського;

**Ткаченко Тетяна Іванівна** – доктор філологічних наук, доцент.

**Статті у виданні перевірені на наявність плагіату за допомогою програмного забезпечення StrikePlagiarism.com від польської компанії Plagiat.pl.**

**Рекомендовано до друку та поширення через мережу Internet  
Вченою радою Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського  
(протокол № 10 від 7 червня 2021 року)**

Науковий журнал «Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського.  
Серія: Філологія. Журналістика» зареєстровано Міністерством юстиції України  
(Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації  
серія КВ № 24632-14572ПР від 04.11.2020 року)

***Журнал включено до Переліку наукових фахових видань України (категорія «Б»)  
зі спеціальностей 035 – Філологія, 061 – Журналістика відповідно до Наказу МОН України  
від 17.03.2020 № 409 (додаток 1)***

***Журнал включено до міжнародної наукометричної бази Index Copernicus International  
(Республіка Польща)***

Сторінка журналу: [www.philol.vernadskyjournals.in.ua](http://www.philol.vernadskyjournals.in.ua)

**ISSN 2710-4656 (Print)  
ISSN 2710-4664 (Online)**

© Таврійський національний університет ім. В. І. Вернадського, 2021

## ЗМІСТ

### ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО

**Бережна О. О.**

ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ЛЕКСИЧНИХ  
ТА ГРАМАТИЧНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ ПІД ЧАС ПЕРЕКЛАДУ  
АНГЛІЙСЬКОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ ГАЛУЗІ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА.....1

**Білоус Н. П., Подсевак К. С., Теремінко Л. Г.**

ІСТОРИЧНО МАРКОВАНА ЛЕКСИКА РОМАНУ В. СКОТТА «АЙВЕНГО»  
ЯК ЗАСІБ ІСТОРИЧНОЇ СТИЛІЗАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ.....7

**Dmytruk L. A.**

PECULIARITIES OF METAPHOR RENDERING  
IN THE PROCESS OF LITERARY TRANSLATION.....12

**Забродська К. Ю.**

МІСЦЕ ТА ЗНАЧЕННЯ РЕАЛІЙ У ЛЕКСИЦІ.....17

**Івахненко А. О.**

ПЕРЕДАННЯ РЕАЛІЙ В УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ  
ТВОРУ Т. ГЕРРИТСЕН «THE APPRENTICE».....23

**Ситюк В. В.**

ВІДТВОРЕННЯ ОДЯГУ ЯК МАРКЕРА СОЦІАЛЬНОГО СТАТУСУ  
ЛІТЕРАТУРНОГО ПЕРСОНАЖА.....28

**Стаховська Н. Ф.**

ЕТАПИ ФОРМУВАННЯ ІСТОРИЗМІВ ТА СТАРОСЛОВ'ЯНІЗМІВ  
У СКЛАДІ ІСТОРИЧНОЇ ЛЕКСИКИ ТА ЇХ ПЕРЕКЛАД.....33

### СТРУКТУРНА, ПРИКЛАДНА ТА МАТЕМАТИЧНА ЛІНГВІСТИКА

**Жуковська В. В.**

ПАРАМЕТРИЗАЦІЯ СИНТАКТИКО-ФУНКЦІЙНИХ ВЛАСТИВОСТЕЙ  
ГРАМАТИЧНОЇ КОНСТРУКЦІЇ: КВАНТИТАТИВНО-КОРПУСНИЙ АСПЕКТ.....38

**Мітроусова Т. В.**

ГРАФІЧНІ ЗАСОБИ МОВНОЇ ГРИ У РОМАНІ ПОЛА БІТТІ «ЗАПРОДАНЕЦЬ».....47

**Шклярєвський В. Г.**

ПРИНЦИПИ ПОБУДОВИ ДИНАМІЧНОЇ КОГНІТИВНОЇ МАПИ  
ТЕКСТОВИХ КОРПУСІВ (НА МАТЕРІАЛІ АНГЛОМОВНИХ НАУКОВИХ ТЕКСТІВ).....52

### ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

**Баденкова В. М., Родіонова І. Г.**

СМИСЛОВЕ НАВАНТАЖЕННЯ ЗАСОБІВ ЕКСПРЕСИВНОГО ВИСЛОВУ  
В ПОЕТИЧНИХ ТЕКСТАХ М. ДРАЙ-ХМАРИ.....60

**Garachkovska O. O.**

ARTISTIC ORIGINALITY OF NEDA NEZHANA'S PLAY  
"THE ONE WHO OPENS THE DOOR".....67

**Дузь Л. І.**

ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ПИСЬМЕННИЦЬКИХ ЛИСТІВ  
(ДО ПАРАДИГМИ М. П. ГОДОВАНЦЯ).....71

## УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

**Герасименко Н. В.**

ЩЕ БОЛИТЬ: ПОСТТРАВМАТИЧНИЙ СИНДРОМ КОМБАТАНТІВ  
У СУЧАСНІЙ ВОЄННІЙ ПРОЗІ.....79

**Захарчук І. В.**

ПОСТАТЬ БОРИСА ТЕНА В РОМАНІ ВОЛОДИМИРА ДАНИЛЕНКА  
«КЛІТКА ДЛЯ ВИВІЛЬГИ».....84

**Науменко Н. В.**

КОНЦЕПТОСФЕРА ПЛАСТИЧНИХ ОБРАЗІВ  
В УКРАЇНСЬКОМУ ВІЛЬНОМУ ВІРШІ.....90

**Ніколаєнко В. М., Миронюк Л. В.**

МІФОЛОГІЧНИЙ ВИМІР РОМАНУ С. ТАРАТОРИНОЇ «ЛАЗАРУС».....98

**Харлан О. Д.**

«ДУХ ТОВАРИША ПОРТЯНКА»: САТИРИЧНЕ ЗОБРАЖЕННЯ «НОВОГО ЧАСУ»  
У МАЛІЙ ПРОЗІ ВІКТОРА ПЕТРОВА.....105

**Шаболдов О. В., Пінчук Т. С.**

ПРОБЛЕМИ МАСКУЛІННОСТІ В ПОЕТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ ОЛЕНИ ТЕЛІГИ  
ТА НАТАЛІ ЛІВИЦЬКОЇ-ХОЛОДНОЇ.....111

**Штолько М. А.**

ПОРТРЕТНА РЕФЛЕКСІЯ: МИТЦІ ЯК ОБ'ЄКТИ ЕСЕЇСТИЧНОГО ОСМИСЛЕННЯ  
В. ШКЛЯРА (НА МАТЕРІАЛІ КНИГИ «ТРЕБА СПИТАТИ У БОГА»).....120

## ЛІТЕРАТУРА СЛОВ'ЯНСЬКИХ НАРОДІВ

**Мусій В. Б.**

ОПОЗИЦІЯ «ДИКІСТЬ / ЦИВІЛІЗАЦІЯ» В ОПОВІДАННІ ОЛЬГИ ТОКАРЧУК  
«ZIELONE DZIEŚ»: ДО ПИТАННЯ ПРО ХУДОЖНЮ ЦІЛІСНІСТЬ КНИГИ  
«OPOWIADANIA WIZARNE» («ДИВОВИЖНІ ІСТОРІЇ»).....126

**Nanivsky R. S.**

EUROPA ŚRODKOWA JAKO LOKALIZACJA PRZESTRZENI FABULARNEJ  
WONATERA-PODRÓŻNIKA W TWÓRCZOŚCI ANDRZEJA STASIUKA.....131

## ЛІТЕРАТУРА ЗАРУБІЖНИХ КРАЇН

**Василюк Є. І.**

МОТИВИ ТІЛЕСНОСТІ ТА ХТОНІЧНОСТІ В ТЕМАХ БАТЬКІВСТВА/СИНІВСТВА,  
МАНДРІВ І ПОВЕРНЕННЯ ТА ЖІНОЧОЇ ПРИРОДИ РАННЬОЇ РОМАНІСТИКИ  
С. БЕККЕТА Й Ф. О'БРАЙЄНА.....137

**Горлова О. В.**

ФІЛОСОФСЬКІ МОТИВИ У ТВОРЧОСТІ АНГЛІЙСЬКИХ РОМАНТИКІВ.....144

**Huseynova G. Sh.**

REPETITION IN ILYAS TARDIQ'S CHILDREN'S POEMS AS A STYLISTIC TOOL.....149

**Diordiieva A. V., Gryzhenko A. Yu.**

FEMINIST CRITIQUE AND PHENOMENOLOGICAL APPROACH TO INTERPRETING  
H. IBSEN'S "A DOLL'S HOUSE".....155

**Прадівлянна Л. М.**

ГЕНДЕРНІ ТА ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ ВИМІРИ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО ТЕКСТУ  
(НА МАТЕРІАЛІ ОПОВІДАнь АНДЖЕЛИ КАРТЕР).....160

**Sadigova R.**  
THE HEALING POWER OF THE ARTISTIC WORD: “ALFIYYA AND SHALFIYYA”.....165

## **ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО**

**Колінько О. П.**  
РІЗДВЯНІ ІСТОРІЇ: МІЖ ДИВОМ І РЕАЛЬНІСТЮ  
(НА МАТЕРІАЛІ ЗАРУБІЖНОЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ).....171

## **ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ**

**Бортнік Ж. І.**  
ГЕНЕЗА СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МОНОДРАМИ:  
ТЕМАТИКО-ПРОБЛЕМАТИЧНИЙ АСПЕКТ.....179

**Савина А. Ю.**  
ПОНЯТТЯ «МЕТАЛІТЕРАТУРА» У ТЕОРЕТИКО-ЛІТЕРАТУРНОМУ ДИСКУРСІ.....186

**Телець Ю. В.**  
ВІРА В БОГА ЯК БАЗАЛЬНИЙ КОМПОНЕНТ ФОРМУВАННЯ  
ГЕДОНІСТИЧНОГО ОРІЄНТИРА (НА ОСНОВІ ЗБІРКИ НОВЕЛ  
«НАРОДЖУВАТИСЯ І ПОМИРАТИ ВЗУТИМИ» ХРИСТІ ВЕНГРИНЮК).....193

## **ФОЛЬКЛОРИСТИКА**

**Голубієвська Д. О.**  
ОПОЗИЦІЯ «СТУДЕНТ – ВИКЛАДАЧ» У СУЧАСНОМУ АНЕКДОТІ.....199

## **ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ СОЦІАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЙ**

**Барабанова Н. Р., Грушевська Ю. А.**  
ПРО НЕОБХІДНІСТЬ ФОРМУВАННЯ СОЦІОКОМУНІКАТИВНОГО СКЛАДНИКА  
ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНЦІЇ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ.....205

**Писаренко Л. М.**  
ГРА ЯК ЕФЕКТИВНИЙ МЕТОД РОЗВИТКУ КРИТИЧНОГО МИСЛЕННЯ.....211

## **ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ ЖУРНАЛІСТИКИ**

**Волик А. В.**  
МОВНА РЕАЛІЗАЦІЯ ОБРАЗУ УНІВЕРСИТЕТУ УКРАЇНИ  
В ТЕКСТАХ СПЕЦІАЛІЗОВАНИХ ЗМК.....216

**Загороднюк В. С.**  
ДИФУЗІЯ ЖАНРУ ПОДОРОЖНЬОГО НАРИСУ  
В РОМАНІ «ПОДОРОЖ НА ПУП ЗЕМЛІ» МАКСА КІДРУКА.....222

**Козак С. Б.**  
ІВАН БАГРЯНИЙ І ЗАВДАННЯ ПРЕСИ УКРАЇНСЬКОЇ ПОЛІТИЧНОЇ ЕМІГРАЦІЇ  
(ЗА МАТЕРІАЛАМИ ЧАСОПISУ «УКРАЇНСЬКІ ВІСТІ», НІМЕЧЧИНА, 1945–1963).....229

**Юксель Г. З.**  
НАЦІОНАЛЬНІ КРИМСЬКОТАТАРСЬКІ ЗАСОБИ МАСОВОЇ ІНФОРМАЦІЇ  
В УМОВАХ ОКУПАЦІЇ КРИМУ (2014–2021 РОКИ).....236

## **ПРИКЛАДНІ СОЦІАЛЬНО-КОМУНІКАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ**

**Галудзіна-Горобець В. І.**  
ФЕНОМЕН САРАФАННОГО МАРКЕТИНГУ В СУЧАСНОМУ МЕДІАПРОСТОРІ.....242

<b>Колотій Н. В.</b> ВАЖЛИВІСТЬ ВИКОРИСТАННЯ НЕВЕРБАЛЬНИХ ЗАСОБІВ КОМУНІКАЦІЇ ПІД ЧАС ПУБЛІЧНИХ ВИСТУПІВ ФАХІВЦІВ ТЕХНІЧНОГО ПРОФІЛЮ.....	247
<b>Плеханова Т. М.</b> СПОСОБИ ПРОСУВАННЯ ІНФОРМАЦІЙНОГО КОНТЕНТУ НА ОНЛАЙН-РЕСУРСАХ ТЕЛЕВІЗІЙНОЇ СЛУЖБИ НОВИН ТА УКРАЇНСЬКОГО НЕЗАЛЕЖНОГО ІНФОРМАЦІЙНОГО АГЕНТСТВА НОВИН.....	252
<b>СОЦІАЛЬНА ІНФОРМАТИКА</b>	
<b>Маковійчук Л. В.</b> НОВІ ПІДХОДИ ДО СУЧАСНОЇ СИСТЕМИ ОСВІТИ: ЗМІШАНЕ Й ОНЛАЙН-НАВЧАННЯ.....	258
<b>ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ.....</b>	<b>263</b>

## CONTENTS

### TRANSLATION STUDIES

**Berezhna O. O.**

THE PECULIARITIES OF LEXICAL AND GRAMMATICAL TRANSFORMATIONS  
UNDER THE TRANSLATION OF TEXTS IN ARTS.....1

**Bilous N. P., Podsievak K. S., Tereminko L. H.**

HISTORICALLY MARKED VOCABULARY IN W. SCOTT 'S NOVEL "IVANHOE"  
AS MEANS OF HISTORICAL STYLIZATION OF THE LITERARY TEXT.....7

**Dmytruk L. A.**

PECULIARITIES OF METAPHOR RENDERING  
IN THE PROCESS OF LITERARY TRANSLATION.....12

**Zabrodska K. Yu.**

PLACE AND MEANING OF THE REALITIES IN LEXIS.....17

**Ivakhnenko A. O.**

TRANSMISSION OF REALIA IN THE UKRAINIAN TRANSLATION  
OF "THE APPRENTICE" BY T. GERRITSEN.....23

**Sytiuk V. V.**

REPRODUCTION OF CLOTHES AS A MARKER OF SOCIAL STATUS  
OF A LITERARY CHARACTER.....28

**Stakhovska N. F.**

STAGES OF FORMATION OF HISTORISMS AND OLD SLAVICISMS  
IN THE COMPOSITION OF HISTORICAL VOCABULARY AND THEIR TRANSLATION....33

### STRUCTURAL, APPLIED, AND MATHEMATICAL LINGUISTICS

**Zhukovska V. V.**

PARAMETRISATION OF SYNTACTIC AND FUNCTIONAL FEATURES  
OF GRAMMATICAL CONSTRUCTION: A QANTITATIVE-CORPUS RESEARCH.....38

**Mitrousova T. V.**

GRAPHIC MEANS OF LANGUAGE GAME  
IN PAUL BEATTY'S NOVEL "THE SELLOUT".....47

**Shkliarevskiy V. G.**

BUILDING A DYNAMIC COGNITIVE MAP  
BASED ON ENGLISH-LANGUAGE SCIENTIFIC TEXTS.....52

### LITERARY STUDIES

**Badenkova V. M., Rodionova I. H.**

THE NOTIONAL LOAD OF MEANS OF EXPRESSIVE UTTERANCE  
IN POETIC TEXTS OF M. DRAY-KHMARA.....60

**Garachkovska O. O.**

ARTISTIC ORIGINALITY OF NEDA NEZHDANA'S PLAY  
"THE ONE WHO OPENS THE DOOR".....67

**Duz L. I.**

PSYCHOLOGICAL ASPECTS OF WRITING LETTERS  
(TO THE PARADIGM OF M. P. HODOVANETS).....71

## UKRAINIAN LITERATURE

**Gerasimenko N. V.**

IT STILL HURTS: POST-TRAUMATIC SYNDROME  
OF COMBATIANS IN MODERN MILITARY PROSE.....79

**Zakharchuk I. V.**

THE FIGURE OF BORYS TEN IN VOLODYMYR DANYLENKO'S NOVEL  
"A CAGE FOR AN ORIOLE".....84

**Naumenko N. V.**

CONCEPTOSPHERE OF PLASTIC IMAGERY IN UKRAINIAN FREE VERSE.....90

**Nikolaenko V. M., Myronuik L. V.**

THE MYTHOLOGICAL DIMENSION OF S. TARATORINA'S NOVEL "LAZARUS".....98

**Kharlan O. D.**

"THE SPIRIT OF COMRADE PORTIANKA": SATIRICAL IMAGE OF "NEW TIME"  
IN VIKTOR PETROV'S SMALL PROSE.....105

**Shaboldov O. V., Pinchuk T. S.**

PROBLEMS OF MASCULINITY IN THE OLENA TELIHA  
AND NATALIA LIVYTSKA-KHOLODNA POETIC WORKS.....111

**Shtolko M. A.**

PORTRAIT REFLECTION: ARTISTS AS OBJECTS OF ESSAY THINKING V. SHKLYAR:  
(ON THE MATERIAL OF THE BOOK "YOU NEED TO ASK GOD").....120

## SLAVIC LITERATURE

**Musiy V. B.**

OPPOSITION "WILDNESS / CIVILIZATION" IN OLGA TOKARCHUK'S STORY  
"ZIELONE DZIECI": TO THE PROBLEM OF ARTISTIC INTEGRITY OF BOOK  
"OPOWIADANIA BIZARNE" ("ODD HISTORIES").....126

**Nanivskyy R. S.**

CENTRAL EUROPE AS THE LOCATION OF THE STORY SPACE  
OF THE HERO-TRAVELER IN THE WORK OF ANDRZEJ STASIUK.....131

## LITERATURE OF FOREIGN COUNTRIES

**Vasyliuk Ye. I.**

THE MOTIFS OF CORPOREALITY AND CHTHONICITY IN THE THEMES  
OF SONSHIP AND FATHERSHIP, TRAVEL AND RETURN, AND FEMALE NATURE  
OF THE EARLY NOVELS OF S. BECKETT AND F. O'BRIEN.....137

**Horlova O. V.**

PHILOSOPHICAL MOTIFS IN THE LITERARY WORKS  
OF ENGLISH ROMANTICISTS.....144

**Huseynova G. Sh.**

REPETITION IN ILYAS TAPDIQ'S CHILDREN'S POEMS AS A STYLISTIC TOOL.....149

**Diordiieva A. V., Gryzhenko A. Yu.**

FEMINIST CRITIQUE AND PHENOMENOLOGICAL APPROACH TO INTERPRETING  
H. IBSEN'S "A DOLL'S HOUSE".....155

**Pradivlianna L. M.**

GENDER AND INTERMEDIAL DIMENSIONS OF THE POSTMODERN TEXT  
(BASED ON ANGELA CARTER'S STORIES).....160



**Sadigova R.**  
THE HEALING POWER OF THE ARTISTIC WORD: “ALFIYYA AND SHALFIYYA”.....165

## **COMPARATIVE LITERATURE STUDIES**

**Kolinko O. P.**  
CHRISTMAS STORIES: BETWEEN MIRACLE AND REALITY  
(BASED ON THE WORLD AND UKRAINIAN LITERATURES).....171

## **LITERARY THEORY**

**Bortnik Zh. I.**  
GENESIS OF MODERN UKRAINIAN MONODRAMAS:  
THEMATIC-PROBLEMATIC ASPECT.....179

**Savyna A. Yu.**  
THE CONCEPT OF “METAFICTION” IN THEORETIC-LITERARY DISCOURSE.....186

**Telets Yu. V.**  
BELIEF IN GOD AS A BASAL COMPONENT OF THE FORMATION  
OF A HEDONISTIC ORIENTATION (ON THE BASIS OF A COLLECTION  
OF NOVELS “BORN AND DIE IN SHOES” BY HRISTA VENGRYNIUK).....193

## **FOLKLORISTICS**

**Holubiiivska D. O.**  
“STUDENT – TEACHER” OPPOSITION IN MODERN ANECDOTE.....199

## **THEORY AND HISTORY OF SOCIAL COMMUNICATIONS**

**Barabanova N. R., Hrushevska Yu. A.**  
ON THE NECESSITY OF FORMATION OF SOCIO-COMMUNICATIVE COMPONENT  
OF PROFESSIONAL COMPETENCE OF FUTURE SPECIALISTS.....205

**Pysarenko L. M.**  
GAME AS AN EFFECTIVE METHOD OF DEVELOPING CRITICAL THINKING.....211

## **THEORY AND HISTORY OF JOURNALISM**

**Volyk A. V.**  
LANGUAGE REALIZATION OF THE UNIVERSITY IMAGE  
IN THE TEXTS OF SPECIALIZED MEDIA.....216

**Zahorodniuk V. S.**  
DIFFUSION OF THE GENRE OF TRAVEL ESSAY IN THE NOVEL  
“JOURNEY TO THE NAVEL OF THE EARTH” BY MAX KIDRUK.....222

**Kozak S. B.**  
IVAN BAHRYANY AND THE TASKS OF THE PRESS OF UKRAINIAN  
POLITICAL EMIGRATION (ACCORDING TO THE MAGAZINE  
“UKRAINIAN NEWS”, GERMANY, 1945–1963).....229

**Iuksel G. Z.**  
THE NATIONAL CRIMEAN TATAR MEDIA  
UNDER OCCUPATION OF CRIMEA (2014–2021).....236

## **APPLIED SOCIAL AND COMMUNICATION TECHNOLOGIES**

**Haludzina-Horobets V. I.**

THE PHENOMENON OF SARAFAN MARKETING IN THE MODERN MEDIA SPACE.....242

**Kolotiy N. V.**

THE IMPORTANCE OF USING NON-VERBAL MEANS OF COMMUNICATION  
BY TECHNICAL PROFESSIONALS DURING PUBLIC SPEECHES.....247

**Plekhanova T. M.**

METHODS OF PROMOTION INFORMATION CONTENT  
ON ONLINE RESOURCES TSN AND UNIAN.....252

## **SOCIAL INFORMATICS**

**Makoviichuk L. V.**

NEW APPROACHES TO THE MODERN EDUCATION SYSTEM:  
BLENDED AND ONLINE LEARNING.....258

**INFORMATION ABOUT THE AUTHORS.....263**

# ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО

УДК 811.111'25:7.072.2

DOI <https://doi.org/10.32838/2710-4656/2021.3-2/01>**Бережна О. О.**

Національний університет «Запорізька політехніка»

## ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ЛЕКСИЧНИХ ТА ГРАМАТИЧНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ ПІД ЧАС ПЕРЕКЛАДУ АНГЛІЙСЬКОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ ГАЛУЗІ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА

*Статтю присвячено дослідженню проблеми перекладу термінології галузі мистецтвознавства та використанню перекладацьких трансформацій із метою досягнення максимальної адекватності перекладу. Актуальність теми визначена тим, що термінологічний апарат сучасного мистецтва регулярно та активно поповнюється новими термінами, які раніше не були відомі публіці. Тому розуміння особливостей перекладу таких термінів робить інтерпретацію мистецтвознавчих текстів у цілому більш адекватною. Мистецтвознавчий текст – це текст, створений спеціалістами (мистецтвознавцями, критиками мистецтва), який передає читачу чи глядачу вербально опосередкований, умовно-еквівалентний зміст мистецького твору. Спеціальний мистецтвознавчий текст – це текст, що містить інформацію про історію та теорію мистецтва на основі вивчення, аналізу, інтерпретації та оцінки конкретних творів мистецтва. Як спеціальний текст, що відноситься до відповідної сфери діяльності, він має низку специфічних характеристик, а саме: наявність великої кількості галузевої професійально значущої інформації та, відповідно, наявність великої кількості термінів. Під час роботи з мистецтвознавчим текстом перекладач повинен також приймати до уваги, що вірний переклад термінів як ключових одиниць спеціального тексту є необхідною умовою точності перекладу всього тексту. Між тим під час перекладу мистецтвознавчих текстів дуже часто виникають труднощі, які можна подолати за допомогою перекладацьких трансформацій. Перекладацькі трансформації – це технічні прийоми перекладу, які полягають у заміні регулярних відповідників нерегулярними (контекстуальними), а також самі мовні вислови, які ми отримуємо в результаті застосування таких прийомів. Використання трансформацій визначається бажанням отримати більш високий рівень адекватності перекладу. До найпоширеніших лексичних трансформацій відносять транскрипцію, транслітерацію та калькування. Переклад з однієї мови на іншу неможливий без граматичних трансформацій. Граматичні трансформації – це, в першу чергу, перебудова речення (зміна його структури) та найрізноманітніші заміни як синтаксичного, так і морфологічного порядку. До найпоширеніших граматичних трансформацій відносять перестановки, заміни.*

**Ключові слова:** мистецтвознавчий текст, термін, лексичні трансформації, граматичні трансформації, транскрипція, калькування, перестановка.

**Постановка проблеми.** Проблема перекладу термінів з однієї мови на іншу завжди була актуальною. Галузь мистецтвознавства не є винятком. Мистецтво є важливою частиною культури народу, його духовної спадщини. Інформація про культурні цінності фіксується та накопичується завдяки мові. Лексична система мови зумовлена категоріями матеріального та духовного світу, пов'язаними з діяльністю цього народу. Незважаючи на велику кількість наукових робіт, присвяче-

них проблемі перекладу термінології (О. С. Ахманова, Д. С. Реформатський, В. Н. Комісаров та ін.), у лінгвістиці існує небагато досліджень прийомів, пов'язаних саме з перекладом термінології галузі мистецтва, можливо, саме тому терміни галузі мистецтва, таким як їх бачать англomовні носії, ще не повністю знайшли своє відображення в якісних перекладах українською мовою. Термінологічна база сучасного мистецтвознавства активно поповнюється десятками нових термінів, які повинні

мати еквіваленти у мові перекладу. Досягнення адекватного перекладу термінів у текстах галузі мистецтвознавства є досить важливою проблемою для того, щоб ці праці можна було оформити у вихідну мову, і все, що вжито в наукових текстах, було доступним носіям української мови. Розуміння особливостей та способів перекладу таких термінів робить інтерпретацію текстів у цілому більш адекватною і знайомить людей із досягненнями в різних галузях культурного життя.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Проблемами перекладу наукових текстів займається багато провідних учених, серед них – Л. М. Алексеева, Т. В. Дроздова, Т. А. Казакова, В. Н. Комісаров, Л. Л. Нелюбін, А. В. Суперанська, І. Л. Васильєва та ін. Сьогодні в перекладознавстві існує багато теорій, пов'язаних із перекладом термінології. Наприклад, теорії концептуалізації та антропологізму. На думку деяких учених (О. О. Харитоновна, А. Б. Пешкова та ін.), уявлення про термін як про основну проблему перекладу не враховує цілісність наукового тексту. Як відправну точку автори цієї теорії приймають твердження про те, що однією з основних проблем перекладу наукового тексту є спосіб трансляції вихідного наукового знання, який визначає стратегію перекладу наукового тексту і, відповідно, впливає на якість тексту перекладу. У зв'язку із цим як основа наукового тексту розглядається таке явище, як концептуалізація. Концептуалізація впливає на вибір стратегії перекладу. Для того щоб змодельовати процес концептуалізації вихідного тексту перекладач повинен виявити ключові опорні компоненти тексту [1, с. 3]. Антропологізм у сфері наукового перекладу означає, що створення перекладу залежить виключно від того, чи здатен перекладач повністю зрозуміти оригінальний текст. Будь-який науковий твір ставить на розгляд якесь питання, тому якщо перекладач зможе зрозуміти питання, поставлене дослідником у науковому творі, він зможе зрозуміти і його логіку. Усе це є передумовою для створення якісного тексту перекладу. Антропологізм у науковому перекладі проявляється в пошуку відповідей на такі питання: як може проявити себе перекладач із погляду перекладацького процесу? яке в нього відношення до тексту, який він перекладає? Відповідаючи на перше питання, можна помітити, що перекладач у процесі розуміння смислу вихідного тексту неминуче перетворює його на особливий, тільки йому властивий смисл, що відображає його суб'єктивне знання [2, с. 208]. Існує традиційне (І. Л. Васильєва, А. В. Неруш)

уявлення про те, що однією з основних проблем під час перекладу наукового тексту є вибір способу перекладу термінів, оскільки без точного перекладу термінів переклад наукового тексту втрачає своє призначення. Для цього необхідно дотримуватися визначених вимог, які, своєю чергою, залежать від особливостей терміна та від дотримання закономірностей перекладу наукового тексту. До ключових особливостей терміна відносять: необхідність адекватного перекладу кожного окремо взятого терміна, кожний термін повинен бути перевірений у межах відповідної терміносистеми, які не завжди присутні в мові оригіналу та в мові перекладу, також необхідно враховувати специфіку формулювання речень та передачі ідей кожною з мов. На нашу думку, саме переклад спеціальної лексики, зокрема термінів, є одним із ключових моментів під час перекладу наукових текстів.

**Постановка завдання.** Ми ставимо собі за мету дослідити способи перекладу мистецтвознавчих термінів з англійської на українську мову взагалі та за допомогою лексичних та граматичних трансформацій на рівні словосполучення та на рівні речення зокрема. Для цього нам потрібно визначити основні характеристики мистецтвознавчого тексту як об'єкта перекладу, визначити роль терміна в побудові мистецтвознавчих текстів, розглянути чинники, що впливають на переклад термінів, визначити, як лексичні та граматичні трансформації впливають на адекватність перекладу мистецтвознавчої термінології.

**Виклад основного матеріалу.** Тексти галузі мистецтвознавства – це тексти, створені спеціалістами (мистецтвознавцями, критиками мистецтва), які передають читачам та глядачам вербально опосередкований, умовно-еквівалентний зміст художнього твору. Це специфічна вербальна форма інтерпретації мистецького зображення [3]. Іншими словами, текст галузі мистецтвознавства – це особлива вербальна форма інтерпретації творів мистецтва, виконана спеціалістом. Спеціальний мистецтвознавчий текст – це текст, який на основі вивчення, аналізу, інтерпретації та оцінки конкретних творів мистецтва або художніх подій містить інформацію про історію та теорію мистецтва [3]. До текстів мистецького жанру відносять роботи, присвячені образотворчому мистецтву, скульптурі, архітектурі, театру, музиці, кіно, де значну роль відіграють авторський початок, емоційне забарвлення та естетика. Це монографії, статті, доклади та есе, їх стилістично відносять до науково-популярного стилю, оскільки для

них характерні точність, конкретність, доступність, ілюстративність. А рецензії, анотації, відгуки та іноді статті відносять до публіцистичного стилю, оскільки в них наявні аналітичність, доказовість викладення матеріалу, індивідуалізація стилю автора, відсутність різко негативного забарвлення та гострої критики [4].

Оскільки текст галузі мистецтвознавства належить до конкретної галузі діяльності, він, як і будь-який інший спеціальний текст, характеризується наявністю галузевої професійно значущої інформації та великою кількістю термінів. О. С. Ахманова визначає термін як слово чи словосполучення спеціальної (наукової, технічної та ін.) мови, яке створюється (приймається, запозичується і т. д.) для точного вираження спеціальних понять та позначення спеціальних предметів [5, с. 473]. Практика показує, що термінологія в будь-якій галузі знання перебуває у стані постійних кількісних та якісних змін. Вірний переклад термінів як ключових одиниць спеціального тексту є необхідною передумовою точності перекладу всього спеціального тексту. Термінами можуть бути практично будь-які лексичні одиниці мови, які перейшли у вузькофахову сферу й які послужили для позначення конкретних понять у цій галузі. А. В. Супераньска, Н. В. Подольска, Н. В. Васильєва поділяють терміни на: терміни-слова (вони виражені єдиним словом: *sketch*, *draft* – ескіз, *décor* – декор, *designer* – дизайнер, *shelling* – кракелюр, *palette* – палітра, *smear* – мазок, *stroke* – штрих, мазок, *silhouette* – силует, *expressiveness* – експресивність, *мастихін*, *обскура* та ін.); терміни-словосполучення, серед них розрізняють: а) вільні словосполучення (жанровий живопис, образотворчі мистецтва, *industrial design*, *horizon line* і т. д.), де кожний із компонентів є терміном, що може вступати у двосторонній зв'язок; б) зв'язані словосполучення, де ізольовано взяті компоненти можуть і не бути термінами, але їх поєднання утворює термін-словосполучення (станкове мистецтво, рельєфне зображення, *deadwood*, *Haitian Revolution*, *harlem renaissance* і т. д.) [6, с. 15; 7]. Під час роботи з мистецтвознавчим текстом слід також прийняти до уваги, що багато слів набувають іншого значення та починають функціонувати як мистецтвознавчі терміни: у мистецтвознавчому тексті *oil* – олія, *нафта* – набуває значення «масляна техніка живопису», *work* – робота – «витвір мистецтва», *colour* – колір – «відтінок, пігмент» [4].

Переклад з однієї мови на іншу неможливий без лексичних та граматичних трансформацій.

Прийоми логічного мислення, за допомогою якого ми розкриваємо значення іншомовного слова в контексті і знаходимо йому український відповідник, прийнято називати лексичними трансформаціями. Сутність трансформації полягає у заміні лексичної одиниці, що перекладається, словом або словосполученням, яке реалізує сему цієї одиниці вихідної мови [8, с. 49]. Лексичні трансформації виникають через невідповідність у структурах мови оригіналу та мови перекладу, це викликає труднощі, пов'язані зі збереженням та передаванням значень слів під час їх перекладу. Граматичні трансформації – це передусім перебудова речення (або словосполучення) (зміна його структури) та різноманітні заміни як синтаксичного, так і морфологічного порядку. Граматичні трансформації зумовлюються різними причинами, як чисто граматичного, так і лексичного характеру, хоча основну роль відіграють граматичні фактори через різницю у граматичній будові мов [9]. Різниця у граматичній будові мов часто призводить до того, що під час перекладу доводиться змінювати інформацію, яка міститься у тексті оригіналу. Навіть у разі збігу граматичних категорій у мові оригіналу та мові перекладу між ними може не бути повної відповідності, оскільки засоби їх вираження у кожній мові різні. Під час зіставлення граматичних категорій та форм англійської та української мов, як правило, виявляємо такі явища: відсутність тієї чи іншої категорії в одній із мов, частковий або повний збіг. Відповідно, необхідність у граматичних трансформаціях виникає лише в першому та другому випадках. В українській мові порівняно з англійською відсутні такі граматичні категорії, як герундій та артикль, а також інфінітивні та дієприкметникові звороти, абсолютна номінативна конструкція. Частковий збіг або відсутність збігу у значенні і застосуванні відповідних форм та конструкцій також вимагає граматичних трансформацій. Сюди можна віднести часткову відсутність збігу категорії числа, часткову відсутність збігу у формах пасивних конструкцій, неповний збіг форм інфінітиву, деяку різницю у вираженні модальності.

В. Н. Комісаров розподіляє перекладацькі трансформації на лексичні (транскрибування, транслітерація та калькування), лексико-семантичні (конкретизація, генералізація, модуляція або смисловий розвиток), граматичні (синтаксичне уподібнення або дослівний переклад, до якого він відносить членування або об'єднання речень, а також граматичні заміни форми слова,

частини мови, члена речення та тиру речення) заміни та трансформації змішаного типу, або комплексні лексично-граматичні трансформації: антонімічний переклад, експлікація, компенсація [10, с. 165].

Транскрипція та транслітерація – це такі способи перекладу, за яких форма іншомовних слів відтворюється за допомогою алфавіту мови перекладу. Причому транскрипція – це відтворення звукової форми, а транслітерація – це побуквена чи пофонемна передача вихідної лексичної одиниці за допомогою алфавіту мови перекладу, наприклад: batik – батік, Wattman – ватман, battle piece – батальний живопис, vanguard – авангард, album – альбом, figure – фігура, pigment – пігмент, tempera – темпера, portrait-портрет. За допомогою транслітерації перекладаємо терміни Suprematism – супрематизм, Constructivism – конструктивізм, perspective – перспектива, project – проєкт, plan – план [10, с. 156; 7; 11].

Калькування – це передача не звукового, а комбінаторного складу слова, коли складові частини слова (морфеми) чи фрази (лексеми) перекладаються відповідними елементами мови перекладу. Іншими словами, це відтворення типу та структури слова чи словосполучення, яке може використовуватися для перекладу терміна. Даний прийом застосовується під час перекладу складних за структурою термінів. Частіше за все ми використовуємо калькування, коли йдеться про терміни-словосполучення. Наприклад: three-dimensional art – тривимірне мистецтво, Mexican Muralist movement – Рух мексиканських монументалістів, wind rose format – формат рози вітрів, vase painting – вазовий живопис, architect – архітектор, genre painting – жанровий живопис, floral decorations – квіткові прикраси, classical Renaissance – класичний Ренесанс, medieval art – середньовічне мистецтво, Gothic cathedral – готичний собор, three-colored print – триколовий друк, overall view – загальний вигляд, landscape painting – пейзажний живопис [10, с. 157–158; 7; 11].

Також переклад термінів можливий шляхом опису значення. Такий прийом застосовується під час перекладу новітніх авторських термінів-неологізмів, які подаються зазвичай у лапках. Наприклад: Today we are all members of many global «non-place» communities – Сьогодні ми всі є членами багатьох глобальних спільнот, що не прив'язані до якоїсь певної території [11].

Також можна перекладати терміни, скориставшись прийомом експлікації. Експлікація – це явище, за якого лексична одиниця мови оригіналу

замінюється словом (словосполученням), яке передає його значення. Наприклад, термінологічне словосполучення Paranoiac critical method, який у даному контексті перекласти як «Параноїдний критичний метод» неможливо через правила сполучуваності слів в українській мові. Цей термін довелося б перекласти як «метод для розвідки творчого потенціалу образів сновидінь і підсвідомих думок» [11].

Синтаксичне уподібнення (дослівний переклад) – це спосіб перекладу, за якого синтаксична структура мови оригіналу замінюється на аналогічну структуру в мові перекладу [10, с. 169]. Наприклад: Formal art is essentially rational. – Формальне мистецтво, по суті, раціональне. Three-dimensional art of any kind is a physical fact. – Тривимірне мистецтво будь-якого роду – це фізичний факт [11].

Прийом членування речення полягає у тому, що одне речення оригіналу ділиться на два-три речення в перекладі. Використання цього прийому може бути викликано семантичними або стилістичними причинами [10, с. 169]. When words such as painting and sculpture are used, they connote a whole tradition and imply a consequent acceptance of this tradition, thus placing limitations on the artist who would be reluctant to make art that goes beyond the limitations. Коли використовують такі слова, як малювання або скульптура, вони означають традицію у цілому й опосередковано виражають послідовне, логічне прийняття цієї традиції. Це накладає обмеження на митця, який не захоче творити мистецтво, що виходить за рамки цих обмежень [11].

Перестановка як вид перекладацької трансформації – це зміна розташування (порядку дотримання) мовних елементів у тексті перекладу порівняно з текстом оригіналу. Елементами, що можуть піддаватися перестановці, є зазвичай слова, словосполучення, частини складного речення (клаузи) і самостійні речення в тексті. The editor has written me that he is in favor of avoiding «the notion that the artist is a kind of ape that has to be explained by the civilized critic» – Редактор якось написав мені, що він не схильний вважати, що «художник – це свого роду мавпа, поведінка якої стає зрозумілою лише завдяки цивілізованому критику» [11]. У цьому прикладі послідовність компонентів українського речення в певному сенсі «прямо протилежна» послідовності компонентів початкового англійського речення.

Заміна – найбільш поширений і різноманітний вид перекладацької трансформації. У процесі

перекладу заміні можуть піддаватися як граматичні одиниці – форми слів, частини мови, члени речення, типи синтаксичного зв'язку та ін., так і лексичні, у зв'язку з чим можна говорити про граматичні та лексичні заміни. This kind of art is not theoretical or illustrative of theories; it is intuitive, it is involved with all types of mental processes and it is purposeless. – Цей вид мистецтва не є теоретичним і аж ніяк не ілюструє певну теорію. Концептуальне мистецтво є інтуїтивним; воно задіє всі типи розумової активності; воно є марним [11]. Виявлена граматична трансформація – заміна однієї частини мови іншою. У даному реченні прикметник *illustrative* перекладається як дієслово «ілюструвати». Також займенник *it* змінюється на «концептуальне мистецтво» [11]. It is usually free from the dependence on the skill of the artist as a craftsman. – Як правило, воно не залежить від ремісничої майстерності художника. Знову ж таки можемо бачити заміну однієї частини мови іншою. В оригіналі – іменник *free from the dependence*, у перекладі – дієслово «не залежить» [11]. Logic may be used to camouflage the real intent of the artist. – Логіку можна застосовувати як камуфляж справжніх намірів художника. У даному разі ми бачимо зворотню заміну дієслова *to camouflage* на іменник «камуфляж» [11]. Some ideas are logical in conception and illogical perceptually. – «Деякі ідеї логічні у вигляді концепції, але нелогічні при сприйнятті. В оригіналі – прислівник *perceptually*, у перекладі – іменник «при сприйнятті» [11].

Додавання припускає використання в перекладі додаткових слів, що не мають відповістей в оригіналі. If an idea requires three dimensions then it would seem any size would do. – «Якщо ідея вимагає втілення в трьох вимірах, то може здатися, що підійде будь-який розмір». Використано семантичне додавання слова «втілення» для кращого розуміння тексту [11].

**Висновки і пропозиції.** У межах даного дослідження ми розглянули проблему перекладу термінів мистецтвознавчої тематики. При цьому основний упор було зроблено на виявлення засобів і специфіки перекладу подібних термінів. У про-

цесі дослідження ми проаналізували питання, що є актуальними в сучасному перекладі: аспекти перекладу спеціальних текстів, основні підходи до визначення поняття термін, роль терміна у будівництві мистецтвознавчого тексту і чинники, що впливають на переклад термінів. Розглянувши всі особливості перекладу термінів мистецтвознавчої тематики, ми дійшли висновку, що переклад термінів мистецтвознавства – дуже відповідальне і не найлегше заняття для перекладача. Переклад термінів являє собою досить складне завдання, оскільки навіть за наявності зафіксованого в словнику еквівалента вибір найбільш коректного відповідника може бути неоднозначним. Терміни мистецтвознавства мають низку особливостей: велика кількість запозичень, авторська термінологія, дуже часто слова загальнолітературної мови стають термінами мистецтвознавства. При цьому можливий і зворотний процес. Усе це значно ускладнює процес перекладу текстів галузі мистецтвознавства. До найпоширеніших способів перекладу таких термінів слід віднести транскрипцію, транслітерацію, калькування, але не слід забувати, що використання цього метода може призводити до помилок або викривлення змісту, якщо перекладач невірно розуміє внутрішню форму терміна. Також широко використовуються семантичний переклад та функціональна заміна. Незважаючи на розширення зв'язків між народами на планеті, використання все більш ефективних засобів комунікації і пов'язане із цим взаєморозуміння культур, перекладач повинен рахуватися з тим, що кожна мова розвивається самостійно: у ній діють власні мовні реалії, закріплені культурно-історичні реалії, з'являються нові реалії, які ще не мають еквівалентів на момент перекладу на інші мови. Але попри це перекладачеві доводиться перекладати матеріали, що містять і такі термінологічні особливості, з якими він не знайомий. Тим не менше в подальшому необхідно розробити методологію, за допомогою якої перекладач міг би визначити, який з основних способів перекладу слід застосувати в кожному конкретному випадку.

#### Список літератури:

1. Харитоновна Е. А. Концептуализация как стратегия перевода научного текста (на материале русского и английского языков) : дис. ... докт. филол. наук : 10.02.20. Пермь, 2006. 197 с.
2. Алексеева Л. М. Антропологизм как предмет научного перевода. *Стереотипность и творчество в тексте*. 2004. Вып. 7. С. 204–218. URL: <https://laura.ru/paper/art-348120.php> (дата звернення: 30.04.2021).
3. Елина Е. А. Доминирующие мотивы российского пейзажа в искусствоведческом дискурсе. URL: [http://ski.renet.ru/Journal\\_3\\_2010/Elina.pdf](http://ski.renet.ru/Journal_3_2010/Elina.pdf) (дата звернення: 01.04.2021).
4. Девятковский Я. Основные характеристики искусствоведческого текста как объекта письменного профессионально-ориентированного перевода. URL: <https://pandia.ru> (дата звернення: 01.05.2021).

5. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. Москва, 1966, 608 с.
6. Суперанская А. В., Подольская Н. В., Васильева Н. В. Общая терминология: вопросы теории. Москва, 2012. 248 с.
7. Англійсько-український словник термінів мистецтва / М. В. Якуб'як та ін. Львів : Львівська національна академія мистецтв, 2011. 304 с.
8. Сдобников В. В. «Переводческие несоответствия»: коммуникативно-функциональный подход. *Язык, коммуникация и социальная среда*. 2007. Вып. 7. С. 47–58.
9. Янова Т. В. Трансформації при перекладі. URL: <https://study-english.info> (дата звернення: 02.05.2021).
10. Комиссаров В. Н. Современное переводоведение. Курс лекций. Москва, 1999. 192 с.
11. Sol Lewitt. Paragraphs on Conceptual Art. *Artforum*. URL: <http://sfaq.us/2011/11/sol-lewitt-on-conceptual-art-1967/> (дата звернення: 20.03.2020).

### **Berezhna O. O. THE PECULIARITIES OF LEXICAL AND GRAMMATICAL TRANSFORMATIONS UNDER THE TRANSLATION OF TEXTS IN ARTS**

*The article is devoted to the problem of terminology in the field of art texts translation and the use of translation transformations in the purpose of reaching maximum translation adequacy. The actuality of this item is strongly determined by the fact that terminology of the contemporary art is regularly and actively increased with new terms, previously unknown to the public. Thus understanding the peculiarities of such terms' translation makes the interpretation of art texts more adequate. The text in the field of art is the text created by the specialists (art historians and art critics) which provides the reader or viewer with the verbally mediated conventionally equivalent content of the art work. Special art text – is the text which contains the information about the history and theory of arts on the basis of studies, analysis, interpretation and evaluation of particular art works. As a special text related to the specific field of activities it possesses a number of particular features. They are: the presence of a great number of professionally meaningful information in the field, and correspondingly the presence of a great amount of terms. Under the translation of art texts the translator should also take into consideration the fact that the correct translation of the terms, as the key units of the special text is the necessary condition of the correct translation of the whole text. Meanwhile, certain difficulties occur under the translation of such texts. They can be overcome with the help of translation transformations. Translation transformations – are the techniques in translation which represent the exchange of regular equivalences with irregular (contextual) ones and the resulting language units, obtained in the result of such techniques application. The use of transformations is determined by the translator's desire to obtain the higher level of adequacy in translation. The most widespread lexical transformations are transcription, transliteration and calking. The translation from one language into another is impossible without using grammatical transformations. Grammatical transformations are primarily the rearrangement of the sentence (changes in its structure) and numerous different changes of both syntactic and morphological nature. The most widely used grammatical transformations are substitutions and transpositions.*

**Key words:** text in arts, terms, lexical transformations, grammatical transformations, transcription, transliteration, calking, substitutions.



УДК 81'253(045)  
DOI <https://doi.org/10.32838/2710-4656/2021.3-2/02>

**Білоус Н. П.**

Національний авіаційний університет

**Подсєвак К. С.**

Київський національний лінгвістичний університет

**Теремінко Л. Г.**

Національний авіаційний університет

## ІСТОРИЧНО МАРКОВАНА ЛЕКСИКА РОМАНУ В. СКОТТА «АЙВЕНГО» ЯК ЗАСІБ ІСТОРИЧНОЇ СТИЛІЗАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

*У статті проаналізовано історичний роман В. Скотта «Айвенго» на предмет виявлення історично маркованої лексики, визначено її форми й функції. Зокрема, увагу зосереджено на вивченні функціонування історично маркованої лексики, що слугує засобом творення хронотопу й виконує функцію маркування. Автор зауважує, що історично маркована лексика охоплює історизми й архаїзми, які натомість поділяють на архаїзовані й обсолетизовані слова. Автор зосереджує увагу на особливостях функціонування лексико-тематичних груп в історичному романі В. Скотта «Айвенго». Переклад історизмів неможливий без аналізу їхньої семантики, яку потрібно намагатися якнайповніше відтворити, зважаючи на тематичну належність, осмислюючи конотації, що постають в уяві носія мови й мають бути кваліфіковані через специфіку тематичної групи, до якої вони належать. Таке переконання дало змогу застосувати в пропонованому дослідженні аналітичний підхід, згідно з яким специфіка відтворення історизмів у перекладі щодо параметрів точності історичної інформації, зокрема й часового складника й пов'язаних із ним асоціацій, корелює з чинником належності до певної тематичної групи.*

*Розподіл архаїзованих частин мови в історичному романі «Айвенго» свідчить, що цільова установка творчості В. Скотта спрямована на конкретизацію описуваних подій зображеного в романі історичного часу, що своєю чергою створюється шляхом скрупкульозної деталізації та послідовністю під час відтворення загальної картини подій.*

*Постулюється ідея про необхідність передання всіх особливостей і тонкощів архаїзованих компонентів твору, які виникли внаслідок реалізації стилістичних ресурсів архаїчної лексики мови оригіналу, що потребує найширшого спектра засобів відтворення відтінків у мові перекладу.*

*Автор доходить висновку, що історично маркована лексика потребує текстової стилізації або до умов сучасності, або до умов історичної доби, й передбачає врахування чинника часу. У відтворенні історично маркованої лексики має бути опрацьована як семантика лексичної одиниці, так і конотації та асоціативні зв'язки, наявні в її значенні.*

**Ключові слова:** історично маркована лексика, історизми, архаїзми, історична стилізація, художній текст, переклад.

**Постановка проблеми.** Різновиди часової лексики маркують відлік часу, окреслюють хронологічне значення тексту. Часова лексика також може слугувати засобом контрасту, сприяти досягненню різноманітних стилістичних ефектів. З огляду на це лексеми на позначення часу як носії інформації, зокрема про літературні здобутки, постають значущим об'єктом.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Теоретико-методологічною базою є лінгвістичні дослідження історично маркованої лексики, які були закладені працями теоретиків художнього пере-

кладу В. Виноградова, С. Влахова й С. Флоріна, Р. Зорівчак, В. Коптілова, О. Коваленко, В. Шевчука. Вивченню цієї проблематики присвятили свої роботи Є. Мешалкіна, Н. Рудницька. Науковці визначають принципи стилізації «мови епохи», види / форми відхилення від сучасної літературно-мовної норми.

**Постановка завдання.** Вважаємо за необхідне визначити перекладознавчий статус історично маркованої лексики, розглянути ступінь дослідженості проблеми в перекладознавстві, а також проаналізувати історичний роман В. Скотта

«Айвенго» на предмет виявлення історично маркованої лексики, визначити її форми й функції.

**Виклад основного матеріалу.** Розвиток кожної мови передбачає її постійне збагачення у взаємодії з іншими мовами. Важливим результатом культурних, літературних контактів мов, що стають можливими завдяки якісним перекладам, є обмін культурною та історичною інформацією. У контексті завдань пропонованого дослідження варто стверджувати, що історично маркована лексика оригіналу та її відтворення в перекладеному тексті слугують інструментом такої взаємодії.

Мовні контексти, в яких функціонує історично маркована лексика, різноманітні: вони фіксують різну віддаленість у часі, можуть бути цілком модерними, але стилізованими під давнину, засвідчувати неподільну єдність архаїчної лексики з архаїчним текстом, містити псевдоархаїзми тощо, але в сприйнятті сучасного іноземця, носія мови оригіналу, створюють відчуття несинхронності, породжують асоціації з історичним минулим.

З. Тимошенко [6], дослідник семантики й структури словникового поля архаїзмів та історизмів, зазначає, що архаїзми належать до слів, які мають лексико-стилістичну парадигму й такі властивості: опосередкований зв'язок із денотатом через значення нейтрального слова; можлива наявність суб'єктивно-оцінних конотацій; нечіткість меж референції, оскільки вони можуть бути застосовані щодо різних референтів; обов'язкова наявність синонімії; можливість утворювати синонімічні ряди.

На думку О. Коваленко, архаїзація слова – це маркер часової маркованості лексеми як елемента попередніх етапів розвитку лексики. Історизація – процес значного обмеження сфери й частоти вживання та вихід референта лексеми з активної практики вживання [3].

Історично марковану лексику, або хронологічно марковану лексику, застосовують для зображення історичного минулого певної епохи [2, с. 41], така лексика слугує засобом творення хронотопу й виконує функцію маркування [4]. Вона охоплює історизми й архаїзми, які натомість поділяють на архаїзовані й обсолетизовані слова.

В. Виноградов звертає увагу на неоднорідність архаїзмів у структурі мови. Лексичні архаїзми називають зниклі поняття, серед них – *предмети побуту, знаряддя праці, обрядові речі, зброя, назви посад* та інше. Таку архаїчну лексику, як зазначає В. Виноградов, зараховують до історизмів [1, с. 137].

Архаїзми виявляють своє справжнє значення в структурі тексту лише тоді, коли взято до уваги

іманентно наявну в них специфічну часову інформацію, через яку всі текстові значення набувають більш інтенсивних властивостей, відчутних для сприйняття носієм мови. З огляду на це окремим об'єктом дослідження постають чинники перекладу, що формують враження читача. За визначенням Л. Нелюбіна, «інформація про структуру – один із видів інформації, що може призначатися адресату» [5, с. 71].

Також перекладач постає перед необхідністю розмежувати ключову й другорядну, додаткову інформацію, передану архаїзмом.

За словами Л. Нелюбіна, «ключова інформація – це абсолютно нова інформація, що ані контекстом, ані ситуацією не може бути підказана. Інформація, що в перекладі має бути обов'язково відтворена» [5, с. 77]. Перекладач має відтворити ту або ту архаїчну стилістичну фігуру чи стилістичний відтінок, узяти до уваги семантику архаїзму (першо- або другорядність, значущість для переміщення до перекладеного тексту) та його функції в художньому творі, що названі автором та які прагне репрезентувати перекладач. Передання всіх особливостей і тонкощів архаїзованих компонентів твору, що виникли внаслідок реалізації стилістичних ресурсів архаїчної лексики мови оригіналу, потребує найширшого спектра засобів відтворення відтінків у мові перекладу.

Отже, сучасні слова історизм, архаїзм існують як в українській, так і в англійській мовах, однак специфіка їхнього походження, історичні й мовні чинники, що вплинули на появу історично маркованої лексики, різні для двох мов. Це зумовлює самотність архаїчних шарів лексики англійської та української мов, об'єктивуючи потребу в подоланні наявних бар'єрів під час відтворення текстів, що містять історично марковану лексику.

Прикметно, що більша частина всіх лексичних архаїзмів є іменниками, що пояснюється установкою В. Скотта на детальне зображення середовища, побуту, устрою життя героїв, ситуацій і зовнішнього вигляду людини. Включення архаїзмів у всі ці описи є головним засобом створення колоритної, історично й соціально правдивої картини життя.

Оскільки історичний роман В. Скотта «Айвенго» малодинамічний, і увага автора зосереджена не на дії, а на персонажі, більшість архаїчних номінативних лексем пов'язана з поняттям «Людина».

О. Коваленко виділяє такі лексико-тематичні групи іменників в історичному романі В. Скотта «Айвенго»: «Людина як фізичний і соціальний феномен», «Людина як соціально-професійна

особа», «Житло й інтер'єр», «Їжа, напої, предмети побуту», «Одяг», «Психологія поведінки». Розглянемо склад та особливості функціонування вищезгаданих груп.

Група «**Людина як фізичний і соціальний феномен**» містить найменування людини за статевими, спорідненими й іншими відмінностям. До цієї групи належать такі лексеми, як: *maiden, damsel, springald, demoiselle, dame, mistress, grandame, grandsire, consort*. Лексеми цієї групи високочастотні, що відбиває тенденцію автора до докладного опису дійових осіб і до використання усіх членів синонімічного ряду, як, наприклад, *maiden, damsel, demoiselle, demozel*.

До лексико-тематичної групи «**Людина як соціально-професійна особа**» належать лексеми *leech, beadle, chapman, chambermaid, surgeon, husbandsman, lockman* тощо. Ця група характеризується досить широкою професійно-соціальною зайнятістю персонажів. Лексеми групи виконують у романі характерологічну функцію, оскільки професія людини завжди накладає відбиток на її характер і поведінку. Професія персонажів визначає рівень розвитку, соціальне коло, до якого вони належать, спрямованість інтересів і навіть саму манеру одягатися.

До лексико-тематичної групи «**Житло й інтер'єр**» увійшли такі лексеми, як *bedchamber, bower, closet, chimney, fortalice, demesne* тощо. Лексеми цієї групи також досить частотні, оскільки введення їх до тексту історичного роману, зокрема до описання інтер'єру, сприяє активізації свідомості й концентрації уваги читача на історичному часі, зображеному в романі. Для описання житла або інтер'єру автор не використовує понад одного архаїзму в межах одного речення, зображає лише одну деталь, за допомогою якої створюється ефект хронологічної віддаленості описуваного.

До цієї підгрупи також включені назви представників живої природи, такі як *popinjay, fulmart, jacksnape, sounder*.

До лексико-тематичної групи «**житло й інтер'єр**» віднесено топоніми *Cathay, Caledonia*, що створюють художній простір. Ці топоніми є засобами точкової локалізації, тобто ситуації, коли топонім чітко визначений і може бути певною мірою спроектований на географічну карту.

З аналізу цієї лексико-тематичної групи вбачаємо, що пильна увага автора до архаїзації предметів оточення людини відбиває основну спрямованість історичних романів В. Скотта. Навколишнє оточення людини, інтер'єр завжди несе відбиток часу й більшою мірою має йому відповідати.

До лексико-тематичної групи «**Їжа, напої, предмети побуту**» належать лексеми типу *dish, beaker, collop, caudle, muscadine, peascod*. Лексеми цієї групи відіграють важливу роль в описанні побуту, устрою життя минулих епох, що функціонально зближує їх з історизмами.

Лексико-тематична група «**Одяг**» у портреті персонажа відіграє визначальну роль, що пов'язано з превалюванням у портреті історизмів, які називають предмети туалету й виокремилися із сучасного узусу. До складу цієї лексико-тематичної групи входять лексеми *brogues, kirtle, carcanet*.

Лексико-тематична група «**Психологія поведінки**» є самою нечисленною за своїм складом, це пояснюється насамперед тим, що автор рідко дає характеристику персонажів сам, доручаючи її іншим персонажам.

Отже, номінативна лексика є основним засобом віднесення хронотопу історичного роману до реального історичного часу.

Кількість архаїзованих прислівників в історичному романі В. Скотта «Айвенго» досить значна. Вони репрезентовані в романі лише неквалітативними лексемами, що зумовлено насамперед малою динамічністю сюжету, а також авторською інтенцією до використання в тексті прислівників часу. Використання прислівників часу також безпосередньо пов'язане із жанровою специфікою історичного роману.

Розподіл архаїзованих частин мови в історичному романі «Айвенго» свідчить, що цільова установка творчості В. Скотта спрямована на конкретизацію описуваних подій зображеного в романі історичного часу, що своєю чергою створюється шляхом скрупульозної деталізації та послідовністю під час відтворення загальної картини подій. В історичних романах та оповідях архаїзми відтворюють колорит часу й місця. В інших творах вони потрібні для стилістичних цілей: за їхньою допомогою мова може стати урочистою, іронічною, сатиричною. У них багатий набір стилістичних функцій.

Історизми можуть формувати як жанрову домінанту твору, так і бути основою мікрожанру в діалозі, поетичному тексті, висловлюванні в публічній промові чи в науковому тексті. О. Коваленко зауважує: «У науково історичній оповіді використання історизмів не пов'язане з якоюсь особливою стилістичною функцією, а лише з функціонуванням термінів певної галузі науки» [3]. За таких умов тематична диференціація історизмів дещо ускладнена. Розподіл за тематичними групами беруть до уваги й науковці, й лексикографи. Зокрема,

О. Коваленко, В. Шевчук й інші фахівці з лексикології, крім класифікації історизмів за часовою ознакою та сферою вживання, використовують диференціацію і за тематичними групами.

Практика перекладу об'єктивує потребу з'ясувати питання про те, чому існує така група історизмів, що це означає для читача оригіналу та які очікування існують щодо перекладу таких слів. Переклад історизмів неможливий без аналізу їхньої семантики, яку потрібно намагатися якнайповніше відтворити, зважаючи на тематичну належність, осмислюючи конотації, що постають в уяві носія мови й мають бути кваліфіковані через специфіку тематичної групи, до якої вони належать.

Таке переконання дало змогу застосувати в пропонованому дослідженні аналітичний підхід, згідно з яким специфіка відтворення історизмів у перекладі щодо параметрів точності історичної інформації, зокрема й часового складника й пов'язаних із ним асоціацій, корелює з чинником належності до певної тематичної групи.

Розглянемо найбільш характерні лексико-тематичні групи *суспільно-політичних історизмів* у тексті роману В. Скотта «Айвенго».

*Історизми – назви військового одягу* роману «Айвенго» досить часто вживаються в межах речення разом з історизмами – назвами одягу невійськових осіб, що вказує на їх ідентичну функцію – опис зовнішності персонажів. Наприклад: *cuirass, backplate, gauntlets, poldroons, jack-boots*.

*Історизми – назви зброї* в більшості випадків описують бойові дії. Наприклад: *pikes, muskets, halberds, battle-axes*. Зображення бойових укріплень представлені у творі такими лексемами: *cannons, sakers, demi-sakers, falcons, aalconets*, слугують описанням певної історичної епохи країни:

Значна кількість лексем в історичному романі «Айвенго» використовується для опису зовнішності, портретної характеристики персонажів. Характерною рисою введення означених історизмів до портретної характеристики персонажа є їх невелика частотність: як правило, автор обмежується лише одним історизмом у рамках портретного фрагмента, тоді як описуючи бойові дії або військові укріплення, В. Скотт вводить до речення не менше трьох-чотирьох історизмів. Таку розбіжність у насиченості історизмами різнотипних композиційно-мовних форм можна пояснити творчою установкою В. Скотта на створення «духу війни», додавання описуваному військовому забарвлення, що контрастує з мирним

портретом. Одним історизмом домогтися такого контрасту значно складніше.

*Історизми – назви станів* є самою нечисленною, але значущою групою, оскільки її складові частини безпосередньо позначають вагомі соціальні характеристики історичної епохи, що зображується в романі.

У цій групі особливо яскраво виявляється тенденція В. Скотта до «анонімізації» персонажів – низка персонажів не одержує власних імен, але позначаються їх соціальною приналежністю: *burgher, alderman* тощо, що дозволяє створити колорит епохи. Найпоказовішим є роман «Айвенго».

Серед інших лексико-тематичних груп історизмів цікаве використання *історизмів, які позначають знаряддя тортур і страти*. У романі «Айвенго» вони не лише описують історичну епоху, але також вказують на об'єктивні й позитивні зміни в суспільстві, наприклад, відмова від ганебного стовпа як міри покарання для аристократії в 16 ст.

Таким чином, аналіз функціонування суспільно-політичних історизмів у романі В. Скотта «Айвенго» показав, що їх основною функцією є описання історичної епохи в усіх її проявах – політичному, військовому, соціальному.

У другій групі історизмів В. Скотта – *етнографічний* – виразно означаються історизми на *позначення одягу й етноніми*. Основна функція цього різновиду – опис зовнішності персонажа, його манери одягатися, стилю одягу, через які характеризується сам персонаж. Друга підгрупа етнографічних історизмів представлена етнонімами. Найбільш частотними серед них є *Norman* і *Saxon*, що зумовлюється художньою структурою роману, а саме: в основі конфлікту історичного роману В. Скотта є протистояння між Норманами (завойовниками) й Саксами (захисниками своєї рідної землі). Лексема *Norman* в історичному романі В. Скотта завжди має контекстуально закріплені негативні конотації, тоді як *Saxon*, виступаючи антиподом ворога, завжди втілює чесність, порядність, вірність.

Теоретики перекладу історично маркованої лексики наголошують, що вона потребує текстової стилізації або до умов сучасності, або до умов історичної доби й передбачає врахування чинника часу. У відтворенні історично маркованої лексики має бути опрацьована як семантика лексичної одиниці, так і конотації та асоціативні зв'язки, наявні в її значенні.

**Висновки і пропозиції.** Історично маркована лексика, зокрема історизми, слугують підґрунтям історичної стилізації художнього тексту. Представлення історичної стилізації в перекладі суттє-

вою мірою регламентоване мовними засобами, що акумулюють часові маркери тексту. До таких засобів належать насамперед слова з низькою частотністю вживання, незвичні для читача; слова, що містять інформативні історичні конотації, мають характерні морфологічні особливості й певний ресурс образотворення. Вони дають змогу формувати своєрідний стилістичний ефект контрасту мови перекладу до мовленнєвих стандартів нового часу. Така лінгвостильова специфіка мови перекладу корелює з екстралінгвальною специфікою подій далекого минулого, уявленнями, реаліями, емоціями тощо.

Використання автором хронологічно віддаленого першотвору історично маркованих лексичних одиниць потребує функціональної ком-

пенсації мовою перекладу, причому під час їх перекладу головним критерієм має бути статус цих слів у мові оригіналу за часів його створення.

Коли час створення оригіналу й час виконання перекладу розділяє вимірювана віками дистанція, певні морфологічні й синтаксичні ознаки мови першотвору не відповідають нормам сучасної іноземної мови, якою його створено, й можуть спричинити неповне або неадекватне сприйняття оригіналу перекладачем або перекручення його змісту, смислу й стилістичних ознак у перекладі. Отже, обізнаність перекладача хронологічно віддаленого художнього твору з особливостями останнього є обов'язковою складовою частиною перекладацької компетенції.

#### Список літератури:

1. Виноградов В. С. Перевод : Общие и лексические вопросы. 3-е изд. Москва : КДУ, 2006. 240 с.
2. Влахов С. И., Флорин С. П. Непереваемое в переводе. Москва : Международные отношения, 1980. 176 с.
3. Коваленко О. В. Жанровый аспект перевода исторических реалий (на материале исторического романа В. Скотта «Айвенго»). *Вісник Сумського державного університету. Серія Філологічні науки*. 2001. № 5. С. 76–80.
4. Комиссаров В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты). Москва : Высшая школа, 1990. 253 с.
5. Нелюбин Л. Л. Толковый переводоведческий словарь. 4-е изд., испр. Москва : Наука, 2006. 320 с.
6. Тимошенко З. В. Стилистическая лексикология. *Стилистика английского языка*. 1991. С. 93–137.
7. Scott W. Ivanhoe. Ware : Wordsworth Edition Ltd, 1995. 390 p.

#### **Bilous N. P., Podsievak K. S., Tereminko L. H. HISTORICALLY MARKED VOCABULARY IN W. SCOTT 'S NOVEL "IVANHOE" AS MEANS OF HISTORICAL STYLIZATION OF THE LITERARY TEXT**

*In this article the historical novel "Ivanhoe" by W. Scott was analyzed to identify historically marked vocabulary, its forms and functions. In particular, attention is focused on the study of functioning of historically marked vocabulary, which serves as a means of creating a chronotope and performs the function of marking. The author notes that historically marked vocabulary includes historicisms and archaisms, which in turn are divided into archaic and obsolete words. The author focuses on the peculiarities of functioning of lexical and thematic groups in the historical novel "Ivanhoe" written by W. Scott. The translation of historicisms is impossible without analyzing their semantics, which should be reproduced as fully as possible, given the thematic proximity, understanding the connotations which appear in the native speaker's imagination and should be qualified by the specifics of the thematic group to which they belong. This belief allowed to apply an analytical approach in the study, according to which the specifics of reproduction of historicisms in translation in terms of the accuracy of historical information, especially the time component and related associations, correlates with the factor of belonging to a particular subject group.*

*The distribution of archaic parts of language in the historical novel "Ivanhoe" shows that the purpose of W. Scott's work is aimed at concretization of the events described in his artwork, which in turn is created by rigorous detailing and succession in the reproduction of the overall picture of events.*

*The idea of the need to convey all the features and subtleties of archaic components of the work, which arose as a result of the implementation of stylistic resources of archaic vocabulary of the original language is postulated. This requires the widest range of means of reproducing shades in the target language.*

*The author comes to conclusion that historically marked vocabulary requires textual stylization either of modern or the conditions of historical era and requires the time factor. In the reproduction of historically marked vocabulary, both the semantics of the lexical unit and the connotations and associative connections, presented in its meaning, should be processed.*

**Key words:** *historically marked vocabulary, historicisms, archaisms, historical stylization, literary text, translation.*

**Dmytruk L. A.**

Donetsk National University of Economics and Trade  
named after Mykhailo Tugan-Baranovsky

## PECULIARITIES OF METAPHOR RENDERING IN THE PROCESS OF LITERARY TRANSLATION

*The article defines the notion of metaphor, its features, points out its main functions (nominative, aesthetic, emotional and evaluative) and approaches to metaphors classifications and ways of translation. The author analyses in detail ways of rendering metaphorical figures of the novel "Tender is the Night" by F. S. Fitzgerald into Ukrainian and transformations applied by the M. Pinchevskyi to preserve the expressiveness and emotionality of the utterance.*

*In the course of scientific research about 250 metaphors were selected and classified, and methods of their rendering into the Ukrainian language used by the translator were pointed out and studied. It is stated, that like most authors of fiction, F. Fitzgerald, trying to fill his language with expressiveness and originality, uses metaphors of various types. Metaphorical descriptions are the most widespread.*

*In terms of translation, the metaphors of the novel are the most often rendered in the Ukrainian language using the traditional equivalent, less often – through substitution, explication, and omission.*

*The analysis of the translation of the novel revealed a tendency to simplify the translation of metaphors: replacement with partial loss of the content laid down by the author or their omission in those cases when the translator could not find a proper equivalent of the author's metaphor in the native language. Many examples of metaphorical translation of neutral expressions have also been singled out.*

*The author of the article proves that when translating, the author of the translation often has to choose from two equally necessary qualities for translation the most important from their point of view one. On the one hand, it is a necessity dictated by the unity of the form and content of the English metaphorical expression; and on the other hand, it is freedom dictated by the rules of the Ukrainian language and full awareness of image, laid down in the original text, the freedom of deviations from the norms of the language. The translator must combine these contradictory requirements and achieve such compliance of the necessary and sufficient, in which the success of the translation is inherent.*

**Key words:** *expressiveness, figurative units of language, literary translation, metaphor, stylistic means, transformation, way of translation.*

**Problem statement.** Literary translation is one of the most difficult types of translation practice. This type of translation must be done in such way that the atmosphere of the original story, the style of the author is preserved in full. The translator is faced with the task of making the text interesting, preserving the stylistics, conveying the idea, thoughts and feelings of the author of the original by transforming its images into the material of another language, as well as reproducing the picture of the world built-up in the work by the author [5].

It is metaphor that allows to reproduce such a picture of the world, and therefore, an adequate literary translation of metaphorical images of the original work acquires great importance.

**Actual scientific researches and issues analysis.** Translation of stylistic means is a rather complex and multifaceted process. It is not just a replacement of words from one part of the speech into another,

translation is a psychological, literary, ethnographic and other aspect of human activity, and it also reflects the history of translation practice of a particular country. Therefore, this theme is still one of the most discussed and interesting among scientists. It was studied by such linguists as T. Arbekova, I. Arnold, L. Barkhudarov, L. Breeva, V. Vinogradov, I. Galperin, R. Ginzburg, B. Karaban, V. Komissarov, I. Korunets, M. Kocherhan, M. Krongauz, V. Prozorov K. Chukovsky et al.

D. Diuryshyn, V. Koptilov, A. Popovych, V. Rossels and others dealt with the problems of fiction text translation.

But many problems associated with metaphor remain unresolved. For example, there is no single approach to its understanding. The translation of a metaphor requires the solution of a number of linguistic, literary, cultural and other problems.

The **relevance** of the study is determined by the importance of the metaphor translation aspect for

translation studies, as well as a comprehensive approach to determining the degree of adequacy of translation of metaphorical images of the source text.

The **purpose** of the study is to set limits of adequacy of rendering metaphorical images of F. S. Fitzgerald's fiction into Ukrainian.

#### **Presentation of basic results of the research.**

In various styles of language, especially in the styles of fiction, language tools that enhance the effectiveness of expression due to the fact that its logical content is extended by various expressive and emotional shades, are widely used.

The language of fiction differs from all other forms of speech first of all that it performs an aesthetic function. The implementation of this function is a representation of the reality in figurative, concrete-sensual form.

Enhancing the expressiveness of speech is achieved by various means, and in the first place using tropes, the so-called lexical means of imagery creating. One of the most common types of tropes is a metaphor.

Metaphor as a linguistic and speech phenomenon, of course, is of great theoretical and practical interest. The study of the nature of metaphorical transference, the analysis of the multiple new linguistic shifts that it causes, the consideration of the dependence of metaphor on its syntagmatic and paradigmatic connections helps to penetrate into a complex system of lexis, to see hidden in it the limitless possibilities of the formation of new lexical units, to reveal the dynamics of semantic relations within the lexical system of a given synchronous shift.

Metaphor has always been the focus of linguists. Theoretical interest in its study has grown over the past decades and, according to N. Arutiunova, "is associated with the widespread use of metaphor in various types of discourse" [1].

Metaphor has no unanimous definition. In the practical study of metaphor as a stylistic phenomenon, it is advisable to rely on the fact that it is based on the ratio of objective logical meaning and contextual meaning; it contains a "hidden comparison that is carried out by applying the name of one subject to another and reveals a certain important feature of another one" [1].

Based on the above, we can try to give a working definition of metaphor as a structural-semantic unity. *Metaphor is a synthesis based on the similarity of the two or more objects of observation into a single dominant image, which is expressed in language with a self-contained, internally balanced structural unit.*

L. Yefimov [2] points to the following most evident features of the metaphor:

- a) tendency to phraseologization;
- b) nominativeness, which is realized in the presence of an element with a nominative value, which always acts as a decisive one in determining the semantic content of the group;
- c) the allocation of the contextual group as a lexical category gives impetus to new perspectives in lexicographic work.

In the sentence metaphor (according to L. Yefimov [2]) performs the following functions:

- nominative (concretizing, generalizing, illustrative);
- aesthetic;
- emotional and evaluative.

Metaphor does not go beyond specific vocabulary; it is used mainly for nominative purposes. It nominatively serves as a technique for the formation of names of objects (*stem of wineglass, eye of a needle*, etc.). Through this function, the metaphor becomes a peculiar tool of reality cognition. We can also talk about the expressive functions of the metaphor, supported by the expressive qualities of the language itself, i. e. a special expressive force of language units, in particular words and phrases with metaphorical meaning.

The next function that we highlight is the aesthetic function of metaphors, performing which linguistic units must most fully correspond to their purpose or individual ideal.

And finally, the third function is emotional and evaluative, which in conjunction with the two previous ones linguists stand out in a separate class of pragmatic functions of figurative units of language, and in this case metaphors.

Thus, when translating metaphors or words and free phrases with metaphorical meaning from one language into another, the linguist must be guided by the multidimensionality of figurative information due to the multifunctionality of figurative units of language, in particular metaphors.

Therefore, we are turning to the issue of the metaphor rendering aspects in the translation process.

V. Karaban suggests the following ways of translating metaphors [4]:

1) full translation, which is applied to metaphorical units in the case if in the source language and the target language both the privileges of connection and the tradition of expressing emotionally evaluative information, which this metaphor carries, coincide;

2) explication/omission is used in cases where the degree of the assumption of similarities between the source language and the target language is different, and requires either an explication of the content

that is assumed in the source text (explication), or vice versa, the implications of the words in source text (omission);

3) substitution is used in cases of lexical or associative discrepancy between elements of metaphor in the source language and the target language;

4) structural adjustment is used in case of differences in grammatical traditional organization of a metaphor in the source language and the target language;

5) the traditional equivalent is applied to metaphors of folklore origin, biblical, ancient, when the source language and the target language have developed different ways of expressing the metaphorical similarities;

6) the parallel name of the metaphorical basis is used while translating texts based on an extended metaphor, when replacement or structural adjustment of the original metaphor is required by interlingual terms, and as for the nature of the information that is rendered, the original image must be preserved.

The main problems with translation arise when the translator tries to find a perfect equivalent of a metaphor. Faced with the author's metaphor, the majority of translators advocate fidelity to the author's text, but recognize the possibility of maneuvering when it is required by linguistic or artistic necessity. They try to see through the lines together with the author as if through his eyes, and to convey what is seen with correctly selected means of their language. They are not satisfied with dragging all the words of the original into the translation without analysis, without taking into account their functions in different languages. They try to find appropriate artistic images in their language.

In the course of scientific research we analyzed the novel "Tender is the Night" by F. S. Fitzgerald [8] in the original language and translated into Ukrainian by M. Pinchevskiy [7]. About 250 metaphors were selected and classified, and methods of their rendering into the Ukrainian language used by the translator were pointed out and studied. Like most authors of fiction, F. Fitzgerald, trying to fill his language with expressiveness and originality, uses metaphors of various types. Metaphorical descriptions are the most widespread.

In terms of translation, the metaphors of the novel are easily rendered in the Ukrainian language using the classical methods offered by T. Kazakova [3]. Thus, most metaphors are translated by the traditional equivalent, less often – through substitution, explication, omission.

The analysis of the translation of the novel revealed a tendency to simplify the translation of metaphors: replacement with partial loss of the content laid

down by the author, or their omission in those cases when the translator could not find a proper equivalent of the author's metaphor in the native language.

Many examples of metaphorical translation of neutral expressions have also been singled out.

Let's analyze in more detail ways of rendering metaphors of the novel in Ukrainian and transformations applied by the translator to preserve the expressiveness and emotionality of the utterance.

... *pulled in behind it a strand from the outer, darker sea* [8]. – ... *тягнувши за собою шлейф темнішої води з відкритого моря* [7].

To translate the metaphor *pulled a strand*, a substitution *тягнувши шлейф* is used, which gives the expression more figurality.

... *the cloud floated off into the vast hot sky* [8]. – ... *але хмара відлетіла в безмежжя розпеченого неба* [7].

The metaphor *cloud floated off* is rendered by its full equivalent *хмара відлетіла*, and to translate the metaphor *hot sky* a more expressive replacement *розпеченого* is applied.

... *she lived in the bright blue worlds of his eyes* [8]. – ... *й довірливо занурилася в яскраво-синій світ його очей* [7].

The metaphor *worlds of his eyes* is translated by the full equivalent *світ його очей*, while the neutral word *lived* is translated by the metaphor *занурилася*.

In the next example *When they were installed on the ground floor ...* [8] – ... *подорожні влаштувалися в номері на першому поверсі* [7] the word *installed* is used in an unusual connotation for a person, so when translating the translator avoids the author's metaphor and renders it with a neutral option *влаштувалися*.

... *she had made her hard* [8] – ... *виховати в ній тверду вдачу* [7].

The metaphor *made her hard* is explicated as *тверду вдачу*.

*Now, many bungalows cluster near it* [8]. – *Нині багато літніх котеджів тулиться навколо готелю* [7].

The metaphor *cluster* is reproduced by its full equivalent, but at the same time the author of the translation uses the technique of explication [6] and thus creates another metaphor, which is not in the text of the original, for a more evaluative shade: *літніх котеджів*.

... *her cheerful stoicism had each time deepened* [8]. – ... *виробила в собі життєрадісний стоїцизм* [7].

The metaphor *cheerful stoicism* is conveyed by the traditional equivalent of *життєрадісний*



стоїцизм, and the metaphor *deepened* required a substitution – *виробила*.

In the following examples metaphors are rendered by their full equivalents:

... *she was protected by a double sheath* [8]. – ... *вона була захищена подвійним панциром* [7].

... *saw the world through her eyes* [8]. – ... *дивилася на світ її очима* [7].

... *she were spiritually weaned* [8]. – ... *час уже відлучити її від грудей* [7].

In the next phrase ... *where pines give way to dusty poplars* [8] – ... *де запорошені тополі наступають на пінії* [7] in order to translate the metaphor *give way* the author of the translation uses another metaphor *наступають*, which is traditional for the Ukrainian language.

*After lunch they were both overwhelmed by the sudden flatness* [8]. – *Після ленчу їх раптом охопило тоскне заціпеніння* [7].

To convey two metaphors, a restructuring of the structure is applied, as well as the substitution *overwhelmed* – *охопило*, and the traditional equivalent *sudden flatness* – *тоскне заціпеніння*.

... *between the gaiety of last winter and next winter, while up north the true world thundered by* [8]. – ... *між веселоцями минулої зими й наступної – тут, а не на півночі, де цієї пори вирує справжнє життя* [7].

The metaphor *thundered* is reproduced by the traditional equivalent *вирує*, and similarly the metaphor *true world* – *справжнє життя*.

... *his voice promised that he would take care of her* [68]. – ... *голос його обіцяв дружбу й заступництво* [7].

The metaphorical expression *voice promised* is translated by its full equivalent *голос його обіцяв*.

*He had spoken out of the side of his mouth, as if he hoped his words would reach Mrs. McKisco* [8]. – *Слова він промовляв кутиком рота, наче сподіваючись, що вони долинуть до місис Маккіско не зразу* [7].

The metaphor *words would reach* is conveyed by replacing one of the components *долинуть*, which made the expression more emotional.

*The mother's face was of a fading prettiness that would soon be patted with broken veins* [8]. – *Обличчя матері ще зберігало прив'ялу вроду, що мала незабаром зовсім зникнути під мереживом синіх прожілок* [7].

The metaphor *a fading prettiness* is rendered by its full equivalent *прив'ялу вроду*, and the metaphor *broken veins* is translated as a neutral expression. Thus, the author applies the implication and from a stylistic

point of view – the transformation of logization (loss of expressiveness) [6].

*Then the silence was broken by a voice in front of Rosemary* [8]. – *Потім просто перед Розмері залунав, розколовши тишу, чийсь гучний голос* [7].

To convey the metaphor *silence was broken*, a reconstruction of the sentence structure is used and a full equivalent *розколовши тишу*.

*His eyes were of a bright, hard blue* [8]. – *Очі сяяли сталевою блакиттю* [7].

To translate the metaphor *hard blue*, substitution *сталевою блакиттю* and concretization of meaning is applied.

... *she was almost eighteen, nearly complete* [8] – ... *їй було майже вісімнадцять, і вона вже, власне, розквітла* [7].

The word *complete* in this sentence is used in an unusual connotation for a person, but in the translation a more traditional option *розквітла* is used, which softens the expression and gives it more expressiveness (transformation of expression) [6].

*As sea and sky appeared below them in a thin, hot line ...* [8] – *Коли внизу відкрилися море і небо, злиті в одну вузьку смужку ...* [7].

The word *appeared* is used in a metaphorical sense, but it is less expressive than the Ukrainian equivalent *відкрилися*, in relation to the noun it characterizes. Therefore, it is possible to state the use of the technique of substitution and transformation of expressiveness [6]. Another metaphor *hot line* is translated as a neutral expression, which indicates the implication technique.

... *not from the necessity of stimulating jaded nerves* [6] – ... *щоб дати лад розхитаним нервам* [7].

The metaphor *jaded nerves* is rendered not by its full equivalent, which is not widely used in Ukrainian, but by its traditional equivalent *розхитаним нервам*. At the same time, the non-metaphorical word *stimulating* is translated by a figurative unit *дати лад*, which, on the one hand, partially changes the meaning, and on the other – gives emotive shade to the expression.

**Conclusions.** Thus, there is no doubt that the translation of literary texts is the most complex and unique of all types of translation. It is in literary texts that the expressive means of language are presented in the whole spectrum: comparisons, allegories, metaphors, oxymorons, and so on. After all the language of fiction is particularly imaginative.

Research of the methods used by the translator to render metaphors into Ukrainian and comparing them with those described in the linguistic literature, clearly demonstrates the lack of a certain universal

model of translation that can solve all the problems that the translator faces.

It is obvious that in each case the translator is not faced the task to choose from several ready-made options, but the need to find a way out of the language situation creatively with the least loss in terms of preserving the style and content of the original.

When translating, the author of the translation often has to choose from two equally necessary qualities for translation the most important from their point of view one. On the one hand, it is a necessity dictated by the unity of the form and content of the English metaphorical expression (let us call it accuracy); and on the other hand, it is freedom dictated by the rules of the Ukrainian language and full aware-

ness of image, laid down in the original text, the freedom of deviations from the norms of the language.

The translator must, based on the circumstances, combine these contradictory requirements and achieve such compliance of the necessary and sufficient, in which the success of the translation is inherent. However, these requirements are not mutually exclusive phenomena. In the living translation process, on the contrary, they complement each other. In the conflict between the need dictated by the original, and the freedom represented by the rules and capabilities of the native language, the obligatory approximation to the original is the degree of freedom, and the admissibility of choosing the best, most appropriate means of the Ukrainian language is the degree of accuracy.

#### References:

1. Арутюнова Н. Д. Функциональные типы языковой метафоры. *Известия Академии наук. Серия «Литературоведение, Языкознание»*. 1978. Т. 37. № 4. С. 87–160.
2. Єфімов Л. П. Стилїстика англійської мови і дискурсивний аналіз : навчально-методичний посібник. Вінниця : Нова книга, 2004. 240 с.
3. Казакова Т. А. Теория перевода (лингвистические аспекты). Санкт-Петербург : Союз, 2003. 296 с.
4. Карабан В. І. Переклад англійської наукової і технічної літератури. Граматичні труднощі, лексичні, термінологічні та жанрово-стилістичні проблеми. Вінниця : Нова книга, 2004. 276 с.
5. Кухаренко В. А. Интерпретация текста : учебник для студентов филологических специальностей. Одесса : Латстар, 2002. 292 с.
6. Науменко Л. П., Гордєєва А. Й. Практичний курс перекладу з англійської мови на українську : навчальний посібник. Вінниця : Нова книга, 2011. 136 с.
7. Фіцджеральд Ф. С. Ніч лагідна. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=1166>.
8. Scott Fitzgerald F. Tender is the Night. URL: <https://litportal.ru/avtory/frensis-skott-ficdzherald/read/page/3/kniga-tender-is-the-night-noch-nezhna-kniga-dlya-chteniya-na-angliyskom-yazyke-1033830.html>.

#### Дмитрук Л. А. ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕДАЧІ МЕТАФОРИ У ПРОЦЕСІ ПЕРЕКЛАДУ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ

Стаття визначає поняття метафори, її особливості, вказує на основні функції (номінативну, естетичну, емоційну та оцінну) і підходи до класифікації метафор та способів їх перекладу. Автор детально аналізує способи відтворення метафоричних фігур роману «Ніч лагідна» Ф. С. Фіцджеральда українською мовою, а також трансформації, застосовані М. Пінчевським для збереження виразності й емоційності висловлювання.

У ході наукової розвідки було відібрано та класифіковано близько 250 метафор, вивчено методи їх перекладу українською мовою, що використовуються перекладачем. Зазначається, що, як і більшість авторів художньої літератури, Ф. С. Фіцджеральд намагався надати своїй мові виразності й оригінальності, а тому використовував метафори різних типів. Найпоширенішими є метафоричні описи.

З позиції перекладу метафори роману найчастіше передаються українською мовою традиційним еквівалентом, рідше – шляхом заміни, додавання та вилучення.

Аналіз перекладу роману виявив тенденцію до спрощення перекладу метафор, а саме до заміни із частковою втратою змісту, встановленого автором, або їх вилучення в тих випадках, коли перекладач не зміг знайти належний еквівалент метафори автора в рідній мові. Також було виділено багато прикладів метафоричного перекладу нейтральних висловів.

Автор статті доводить, що під час перекладу перекладачеві часто доводиться вибирати з двох однаково необхідних якостей перекладу одну, на його думку, найважливішу. З одного боку, це необхідність, що продиктована єдністю форми та змісту англійського метафоричного вислову, а з іншого – це свобода, продиктована правилами української мови, і повне усвідомлення образу, закладеного в оригінальному тексті, свобода відхилень від норм мови. Перекладач повинен поєднати ці суперечливі вимоги та досягти такої відповідності необхідного й достатнього, за якої успіх перекладу буде безперечним.

**Ключові слова:** виразність, образні одиниці мови, художній переклад, метафора, стилістичні засоби, трансформація, спосіб перекладу.

**Забродська К. Ю.**

Державний університет «Житомирська політехніка»

## МІСЦЕ ТА ЗНАЧЕННЯ РЕАЛІЙ У ЛЕКСИЦІ

*У статті проаналізовано спеціальні слова в різних мовах, які належать до національної лексики, яка не має повних аналогів в інших мовах. Такі слова називаються реаліями. Упродовж усієї історії людства виникали звичаї і традиції всіх народів. Вони поширювали їх із покоління в покоління, маючи величезну цінність і винятковість. Всі держави і всі народи мають свої унікальні умови розвитку, характерні риси, які різняться з-поміж інших культур, надаючи їм унікальності й особливості. У кожній мові поширені спеціальні слова, які належать до національної лексики, яка не має повних аналогів в інших мовах. Феномен реалій не підпорядковується нашим симпатіям, адже вони зумовлені суспільною необхідністю та позамовними причинами. Реалії належать до мовних явищ, які змінюються. Ідейно-естетичне надбання, пізнавальне значення цього шару лексики дуже важливі. Реалії тісно пов'язані з національною специфікою, національним колоритом. Проблема перекладу реалій як маркерів національно-культурного контексту, одиниць із дуже місткою фоновою семантикою становлять значний як теоретичний інтерес, так і практичний. Зростає необхідність найбільш ґрунтовного і точного перекладу реалій іншими мовами. Згідно з позиціями перекладознавства і лінгвокультурознавства у кожній мові є еквівалентна і безеквівалентна лексика. Безеквівалентна лексика – лексичні одиниці, які не мають перекладацьких еквівалентів у рідній мові. Автор зазначає, що Г. Томахін вважає реаліями назви властивих тільки певним народам і націям фактів історії, предметів матеріальної культури, імена національних і фольклорних народів, державних інститутів, міфологічних істот. Ця робота є досить актуальною, що зумовлено потребою більш глибокого і детального вивчення реалій у художній літературі та їх перекладу, бо вони відображають культуру народу, яку потрібно розуміти через глобалізацію та для розширення кордонів. Це можна досягти тільки усвідомленням менталітету, а на таку інформацію найчастіше можна натрапити в художніх творах, що передається мовними одиницями – реаліями.*

**Ключові слова:** безеквівалентна лексика, власні імена, матеріальна культура, реалія, національно-культурний контекст.

**Постановка проблеми.** Проблема цієї роботи зумовлена потребою більш глибокого і детального вивчення реалій у художній літературі і їх перекладу, бо вони відображають культуру народу, яку потрібно розуміти через глобалізацію та для розширення кордонів. Це можна досягти тільки усвідомленням менталітету, а на таку інформацію найчастіше можна натрапити в художніх творах, що передається мовними одиницями – реаліями.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Місце та переклад реалій неодноразово були об'єктом дослідження. В історії перекладознавства і мовознавства найбільш помітними стали роботи таких учених, як Т. Бондар, В. Борщев, О. Бурбак, В. Виноградов, С. Влахов, І. Воробйова, Р. Зорівчак, В. Комісаров, Г. Томахін та ін. [1; 2; 3; 4; 5; 7; 8; 11; 13].

**Постановка завдання.** Завдання полягає у виявленні сутності поняття «реалія», визначенні

місця та значення реалій в еквівалентній і безеквівалентній лексиці.

**Виклад основного матеріалу.** Під час зіставлення культур і мов виокремлюють елементи, які в деяких випадках збігаються, а в деяких – ні. Мова – це компонент культури, який належить до елементів, що не збігаються. Чим більше порівнювати мови, тим менше в історії було культурних контактів, тим менше у них однакових елементів, тим більше вони різняться як загалом, так і в різних елементах. До елементів, які не збігаються, належать предмети, які називаються безеквівалентною лексикою, тобто слова, які присутні в одній мові і відсутні або відрізняються в іншій. Із позицій лінгвокраїнознавства і перекладознавства у всіх мовах є еквівалентна і безеквівалентна лексика. Як еквівалент розуміють функціональну відповідність у мові перекладу, що передає на аналогічному рівні плану вираження всі релевантні в межах певного кон-

тексту значення або ж один із варіантів значення одиниці вихідної мови [13, с. 5].

**Еквівалентними** лексичними одиницями вважаються ті, які мають відповідники в інших мовах. До **безеквівалентної** лексики належать слова, які позначають специфічні явища культури та побуту певного народу й не мають однослівного перекладу іншою мовою. Саме неперекладність, неспіввіднесеність зі словами іншої мови є характерною ознакою безеквівалентних слів. Під час перекладу вони відтворюються описово або запозичуються. Ця лексична зона є найбільшою, оскільки людство має загальні закономірності мислення, що дозволяє адекватно називати предмети [7, с. 105].

Деякі дослідники ототожнюють поняття реалії і безеквівалентної лексики. Л. Микуліна у статті «Національно-культурна специфіка і переклад» зазначає, що сюди (в національно-культурну специфіку твору) потрібно зарахувати так звану безеквівалентну лексику, що позначає унікальні національні реалії. Також не відчуває різниці між поняттями «реалія» і «безеквівалентна лексика» і перекладознавець В. Крупнов. Поняття «безеквівалентна лексика» значно ширше, ніж семантичне поле поняття «реалія». Всі реалії входять до безеквівалентної лексики певного бінарного зіставлення. В обсяг цієї лексики входить також частина прислів'їв і приказок, окремі лексеми надзвичайно місткого семантичного наповнення [9, с. 65].

Г. Шатков запровадив поняття безеквівалентності. Згідно з його припущеннями «безеквівалентні слова – це такі лексичні одиниці будь-якої мови, які на певному історичному відрізьку часу зовсім не мають готових еквівалентів у лексиці іншої мови». Він зараховує до безеквівалентних слова-реалії, окремі слова, деякі звороти [9, с. 48].

Термін «безеквівалентна лексика» введений у науковий обіг засновниками лінгвокраїнознавства Є. Верещагіним і В. Костомаровим. Цей термін трапляється в працях багатьох науковців (Л. Бархударов, С. Влахов, С. Флорин, В. Комісаров, Я. Рецкер, Г. Чернов, О. Швейцер та ін.), які тлумачать його по-різному: як синонім реалій; як слова, відсутні в іншій мові і культурі; як слова, що не перекладаються іншою мовою. О. Швейцер зараховує до категорії безеквівалентної лексики «лексичні одиниці, що слугують для позначення культурних реалій, які не мають культурних відповідностей в іншій культурі». В. Комісаров називає безеквівалентними «одиниці вихідної мови, які не мають регулярних відповідностей у мові

перекладу». Болгарські вчені С. Флорин і С. Влахов стверджують, що це лексичні одиниці, які не мають перекладацьких еквівалентів у рідній мові. Вони також чітко відмежовують реалії від безеквівалентної лексики. Безеквівалентна лексика є більш широким за своїм змістом поняття, до якого входять і реалії. На думку цих науковців, із реаліями межують власні назви, проте з великою кількістю застережень [7, с. 105–106].

Г. Чернов підходить до цього питання глибше та виокремлює декілька видів безеквівалентної лексики: лексико-предметну, лексико-семантичну та стилістичну безеквівалентності. Реалії належать до лексико-предметної безеквівалентності [9, с. 49].

Найчастіше до безеквівалентної лексики зараховують:

- лексичні одиниці, тобто реалії, які позначають явища чи поняття, відсутні в іншій мові: *ha-ha (a ditch or vertical drop often containing a fence, e.g. between a garden and surrounding parkland, forming a barrier without interrupting the view)* [7, с. 107];

- терміни, тобто слова чи словосполучення спеціальної мови, створені для точного вираження спеціальних понять і позначення спеціальних предметів: *non-representational painting (abstract art)*;

- індивідуальні (авторські) неологізми, тобто слова, створені автором одного тексту в межах певної культури, які існують лише в цьому тексті, несуть змістове навантаження в межах певного твору і є важливим елементом його художньої структури: *Humpty-Dumpty, Jubberwocky*;

- семантичні лакуни, тобто відсутність в іншій мові відповідника для вираження конкретного поняття, яке позначається у вихідній мові певною лексичною одиницею: *glimpse, beauty sleep*;

- слова широкої семантики, тобто випадок незбігу референціальних значень лексичних одиниць порівнюваних мов: англ. *iron* – укр. *залізо, праска*; укр. *перекладач* – *interpreter, translator*;

- складні слова: *crowdsmanship* (уміння керувати натовпом), *stage-struck* (той, хто мріє стати актором), *foolproof* (простий, розрахований на некваліфікованого користувача), *to buttonhole* (затримати когось для довгої і нудної розмови);

- відхилення від загальної норми – територіальні і соціальні діалектизми, локалізми, жаргонізми, сленгізми, вульгаризми, архаїзми, поетизми, табуйована лексика та ін.: *rope* (сигара), *nixi* (ні);

- скорочення (аббревіатури): *frig* – *refrigerator*, *specs* – *spectacles*, *G.B.S.* – *George Bernard Shaw*, *HRH* – *His Royal Highness*;

– слова із суфіксами суб'єктивної оцінки: *rivulet, foundling, Lambkin, Peterkin, Becky, Johnny*;

– вигуки: *gee, tut, pah, Crumbs! Dung! The dickens!* [7, с. 107–108];

– звуконаслідування: *bray, clap, hawk, flip-flap, grunt, jur, knock, plonk, rat-tat-tat, screech, slam, twang*;

– асоціативні лакуни, тобто лексичні одиниці, головною ознакою яких є відсутність у носіїв порівняльної мови додаткових конотацій, із якими пов'язується слово у свідомості носіїв вихідної мови, або незбіг цих асоціацій за збігу референціального значення слів: *mistletoe, holly, old blue, old boy*. До асоціативних лакун також належать власні назви: *Whitehall, Old Bailey, Old Bill*.

Отже, реалії належать до безеквівалентної лексики, тому і мають розглядатися відповідно до особливостей останньої [13, с. 5].

Якщо до безеквівалентної лексики зараховувати не тільки реалії щоденного побуту, а й назви національно-політичного характеру, різних сфер культурного і виробничого життя народу, то кількість реалій у мові кожного народу досить велика.

У деяких дослідженнях до реалій належать авторські словесні образи, як-от прислів'я, персоналізації, метафори, метонімії. Якщо з цим погоджуватися, то треба ототожнювати реалії з безеквівалентною лексикою і не тільки з нею. Коли йдеться про такі словесні образи, то вони відображають не специфічні національні, а загальні явища і предмети, виражені особливим на мовно-національному ґрунті способом [9, с. 52].

Беззаперечним і актуальним компонентом безеквівалентної лексики є насамперед реалії (пізнюлат. *realis* – дійсний, фактичний). Цей термін сформувався в перекладознавстві в 40-х роках 20 століття, а згодом поширився в лінгвістиці, порівняльному мовознавстві, лексикографії [7, с. 109].

Саме слово «реалія» – латинський прикметник середнього роду множини (*realis*, -e, мн. *realia* «суттєвий, дійсний»), який в українській мові перетворився на іменник жіночого роду. Ним позначають, по-перше, предмети матеріальної культури, які слугують основою для номінативного значення слова, по-друге, абстрактну сутність, пов'язану з духовними цінностями і звичаями народу, суспільно-політичним устроєм і культурно-соціальними традиціями країни, тобто всі реальні факти, які стосуються побуту, культури, історії країни мови, яка вивчається. У перекладознавстві, лінгвокраїнознавстві й інших філологічних науках терміном «реалія» часто позначають слова, які називають такі предмети і поняття.

Лексема «реалія» як термін у перекладознавчих працях з'явилася у 40-х роках. Попередником цього терміна було словосполучення «побутовий термін», що трапляється у праці І. Кашкіна «Містер Піквік й інші». У статті «Питання перекладу» Кашкін уживає термін «побутовізм» [9, с. 47].

Уперше термін «реалія» вжив А. Федоров у праці «Про художній переклад», щоб позначити національно-специфічний об'єкт, а не саму лексеми. Презентуючи лінгвістичні проблеми, А. Федоров дещо уточнює визначення терміна «реалії»: ідеться не просто про «слова, що позначають реалії», а про «слова, що позначають національно-специфічні реалії суспільного життя і матеріального побуту». Для А. Федорова реалія завжди є явищем позалінгвальним, лише предметом матеріального світу, а не словом, що його позначає [9, с. 47].

Уперше в українському перекладознавстві термін «реалія» вжив О. Кундзіч у праці «Перекладацька мисль і перекладацький недомисел», підкреслюючи при цьому неперекладність реалій [9, с. 50].

Загальною проблематикою національної культурної специфіки мови у перекладознавстві є проблема реалій. У перекладі вони щільно пов'язані з вираженням національної форми.

Реалії є найнебезпечнішими з «підводних каменів», які доводиться долати перекладачам: щоб успішно впоратися з цим завданням, чітко передати ідею автора, необхідно мати не лише глибокі знання мови, культури, а й хист та перекладацьку сміливість. Ці неперекладні одиниці є найцікавішими, тому що вони завжди пов'язані з місцем, епохою, побутом, найкраще допомагають сприймати історію, носіїв мови-джерела та найщільніше пов'язані з підтекстом твору. Проблемою перекладу реалій є, по-перше, те, що в мові, на яку перекладають, немає відповідника (повного чи часткового), оскільки у носіїв цієї мови така реалія відсутня. По-друге, перекладачеві необхідно врахувати денотативне значення реалії та передати конотацію і колорит її історичного і національного забарвлення. До того ж справа ускладнюється потребою враховувати низку умов, що надають певним явищам життя різного словесного відображення.

Виникнення реалій зумовлене позамовними чинниками та суспільною необхідністю (незалежно від наших уподобань). Реалії належать до диференційних мовних явищ. Реалії як репрезентанти змісту твору є надзвичайно важливими, адже мають ідейно-естетичну цінність, пізна-

вальне значення цього розряду лексики. Реалії – це «національна фізіономія», вони тісно пов'язані з національним колоритом і національною самобутністю.

Переклад невід'ємно пов'язаний із розвитком національних мов і літератур, адже його початок лежить біля самих витоків людської культури. Через це між різними культурами і віками існують ґрунтовні, зумовлені різними чинниками відмінності, які необхідно брати до уваги під час перекладу [9, с. 42].

Реалії передають мовну тканину твору. Реалії – це суттєві чинники, які створюють колорит, етноспецифіку та атмосферу твору. Але співвідношення реалії «національний колорит» не варто спрощувати і вважати, що реалії самі по собі забезпечують «національний дух». Про це писав П. Кравчук: «Деякі канадські письменники гадають: приписавши до своїх українських персонажів такі атрибути і аксесуари, як «голубці», «борщ», «вареники», вони тим самим надають їм національного колориту. Вони забувають, що витвір мистецтва – не етнографічний довідник, що він має відобразити людей у творчій діяльності, побуті, громадському житті» [9, с. 43].

В. Коптілов у своїй праці «Актуальні питання українського художнього перекладу» називає реаліями слова, що позначають предмети і явища, ще не відомі мові перекладу, та акцентує увагу на чиннику міжмовного зіставлення [9, с. 51].

Значно краще дослідили реалії болгарські перекладачі і перекладознавці С. Влахов і С. Флорин – автори книги «Неперекладне у перекладі» та багатьох статей про реалії. Вони дали найточніше визначення реалій: «це слова (і словосполучення), що називають об'єкти, характерні для життя (побуту, культури, соціального й історичного розвитку) одного народу і чужі – для іншого» [9, с. 53].

Термін «реалія» в «Літературній енциклопедії» визначається як предмет, поняття, явище, характерне для історії, культури, побуту, життя того чи іншого народу, країни, що не трапляється в інших народів. Реалією також називають слово, що позначає такий предмет, поняття, явище; словосполучення (звичайно фразеологізми, прислів'я, приказка, примовка), що включає такі слова» [9, с. 54]. Це тлумачення влучно підкреслює парадоксальну властивість реалій: як культурно-історичний факт вони об'єктивно існують у конкретній мові (незалежно від інших мов). Виявити особливості цих слів як носіїв певної культури повністю можна лише з міжнаціональної культурної і мовної перспективи [9, с. 55].

Для С. Толстого «реалії» – «конкретні умови життя і побуту країни, з мови якої здійснюється переклад». Згідно з Л. Соболевим «терміном «реалії» позначають побутові і специфічно національні слова і звороти, що не мають еквівалентів у побуті і, відповідно, у мовах інших народів». Проте ця дефініція подана не досить точно та потребує коректив. По-перше, слова, які належать до сфери безпосередньої лексичної номінації, не можуть мати «еквівалентів у побуті», де їм відповідають певні співвідносні денотати – предмети і явища. По-друге, реалія – це варіативна категорія, пов'язана з процесом бінарного зіставлення мов на лексичному і фразеологічному рівнях. Дослідник включає до категорії реалій прислів'я. Деякі компоненти прислів'я можна зарахувати до реалій, але як цілісна одиниця не має відповідника через узагальнено-абстрактний характер. Отже, їх не можна зарахувати до реалій [9, с. 49].

У лінгвокраїнознавстві англійські дослідники вживають терміни *cultural terms* та *cultural words*. Термін *cultural words* уперше трапляється у праці Ж. Вандрієса «Мова (Лінгвістичний вступ до історії)», де він зазначає, що так звані «культурні слова» запозичуються особливо легко; вони переходять із країни до країни разом із предметами, позначуваними ними» [9, с. 57].

В. Виноградов дає визначення слову як основній одиниці мови, яка вміщує традиційно закріпленій комплекс інформації і слугує для формування думки та передання повідомлень у складі речення. На підставі цієї дефініції Р. Зорівчак виводить перекладознавче визначення терміна «реалія» як реалії: це моно- і полілексемні одиниці, основне лексичне значення яких уміщує (в аспекті бінарного зіставлення) традиційно закріпленій за ними комплекс етнокультурної інформації, чужої для об'єктивної дійсності мови-сприймача. Із цього визначення випливає, що поняття «реалія» – категорія змінна, відносна, яка виступає чітко в бінарному контрастивному зіставленні конкретних мов (і культур), її обсяг постійно змінюється залежно від словникового складу цільової мови, особливостей духовної і матеріальної культури сприймача, від інтенсивності етнічних і культурних контактів відповідних мовних колективів [9, с. 58].

У філології існує двояке розуміння реалій: 1. Як предмет, поняття, явище, яке характерне для історії, культури, побуту тієї чи іншої країни і яке не трапляється в інших народів; 2. Як слова, які позначають предмет, поняття, явище, а також

словосполучення (зазвичай – фразеологізм, прислів'я, приказка).

Очевидно, щоб уникнути двозначності, деякі автори намагаються уточнити це поняття, використовуючи термін «реалія-слово». Проте термін «реалія» в значенні «реалія-слово» досить зміцнився в перекладознавстві і лінгвокраїнознавстві, що не заважає йому існувати у своєму предметному значенні в інших науках, як-от в етнографії.

У перекладознавстві визначення реалій ориєнтоване, з одного боку, на національну забарвленість їх референтів (колерит), а з іншого – на безеквівалентність слів, які їх позначають, яку виявляють у процесі перекладу. Будучи носіями національного й історичного колориту, реалія, як правило, не має точних відповідників (еквівалентів) в інших мовах і не піддається прямому перекладу іншими мовами [13, с. 12].

Термін «реалія» (національна, національно-культурна, національно-мовна реалія) однаково широко використовується в обох значеннях»: 1) предмет, річ, явища, факт, процес, що існують у реальному житті та співвідносяться з історією, культурою, побутом, політикою націй, які для адресата повідомлення є іншими націями, ніж та, до якої належить він сам; 2) слово або словосполучення, якими позначають вищевказані предмет, річ, процес, факт тощо. Перше значення відповідає етимології терміна: від латинського *realis* – «істинний, дійсний». Використання терміна в такому значенні не обмежується лише лінгвокраїнознавством (порівняти словосполучення типу «рекламні реалії», «політичні реалії», «економічні реалії», «реалії побуту», «природні реалії» та ін.). Термін «реалія» сприймається і використовується в класичній граматиці саме як «предмет», а не «ім'я предмета». Друге значення терміна «реалія» сформувалося і використовується у перекладознавстві, лінгвістиці, лінгвокраїнознавстві і подеколи в методиці викладання мови [7, с. 110].

Відомий учений у галузі лінгвокраїнознавства Г. Томахін реаліями вважає назви властивих тільки певним народам і націям фактів

історії, предметів матеріальної культури, імена національних і фольклорних народів, державних інститутів, міфологічних істот тощо. Як зазначає науковець, у порівняльному лінгвокраїнознавстві реаліями прийнято називати слова, які позначають предмети і явища, пов'язані з культурою, економікою, історією і побутом країни досліджуваної мови, які відрізняються повністю чи частково за своїм значенням від відповідних слів рідної мови. Реалії (як мовне явище) швидко реагують на всі зміни в розвитку суспільства: серед них завжди можна виокремити реалії-неологізми, архаїзми, історизми [7, с. 111].

Аналіз усіх вищезазначених визначень реалій дозволяє виокремити два погляди на розуміння цього явища – екстралінгвістичний і лінгвістичний. Прихильники екстралінгвістичного підходу (С. Влахов і С. Флорин, І. Марковіна, Ю. Сорокін) розглядають реалії суто як позамовні явища, як факти, пов'язані з подіями культурного і суспільного життя країни, історією її народу й особливостями державного ладу. У працях прибічників лінгвістичного підходу (В. Воробйов, В. Карасик, Ю. Степанов) релевантним критерієм виокремлення реалії вважають її яскраво виражений національно-культурний колорит, відображений у свідомості конкретної лінгвокультурної спільноти, співвіднесеність з об'єктивною реальністю і, як наслідок, відсутність відповідників в інших мовах [7, с. 109].

**Висновки і пропозиції.** Проведений аналіз мовного матеріалу дозволив дійти висновку, що реалії належать до безеквівалентної лексики. Безеквівалентною лексикою вважають слова, які позначають побут, явища культури певного народу і не мають однослівного перекладу іншою мовою. Слово «реалія» використовується для позначення предметів матеріальної культури, абстрактної сутності, пов'язаної з духовними цінностями і звичаями народу, культурно-соціальних традицій країни і суспільно-політичного устрою, тобто всіх фактів, які стосуються культури, побуту, історії країни, мова якої вивчається.

#### Список літератури:

1. Бондар Т. Безеквівалентна лексика: труднощі перекладу. *Актуальні питання іноземної філології*. 2015. С. 17–23.
2. Борщев В. Типы реалий и их языковое восприятие. Москва, 1990. С. 36–39.
3. Бурбак О. Реалія та способи визначення її лінгвістичного статусу. 1985. С. 68–69.
4. Виноградов В. Лексические вопросы перевода художественной прозы. Москва, 1978. 174 с.
5. Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе. Москва, 1980. С. 18–93.
6. Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе (реалии). Мастерство перевода. Москва, 1970. С. 433–45.

7. Воробйова І. Основи лінгвокраїнознавства : навчальний посібник. Київ, 2014. 272 с.
8. Зорівчак Р. Реалія в художньому мовленні; перекладознавчих аспект. Львів, 1994. С. 106–107.
9. Зорівчак Р. Реалія і переклад (на матеріалі англomовних перекладів української прози). Львів, 1989. 216 с.
10. Зорівчак Р. Статус реалії як перекладознавчого терміна. Теорія и практика переклада. Київ, 1985. 232 с.
11. Комиссаров В. Теорія переклада (лінгвістическі аспекти). Москва, 1990. 189 с.
12. Комиссаров В., Рецкер Я., Тархов В. Пособіє по перекладу с англійського язика на русскій. Москва, 1960. С. 68–69.
13. Томахин Г. Америка через американизми. Москва, 1982. 256 с.
14. Томахин Г. Реалії-американизми. Москва, 1988. 239 с.

**Zabrodska K. Yu. PLACE AND MEANING OF THE REALITIES IN LEXIS**

*The article analyzes special words in different languages that belong to the national vocabulary, which has no complete analogues in other languages. Such words are called realities. Throughout the history of mankind, the customs and traditions of all peoples have been created. They have spread them from generation to generation, with great value and exclusivity. All states and all peoples have their own unique conditions of development, characteristics that differ from other cultures, giving them something unique and special. In each language there are special words that refer to the national vocabulary, which has no complete analogues in other languages. The phenomenon of realities is not obeyed to our sympathies, they are due to social necessity and extraterrestrial reasons. Realities refer to changing linguistic phenomena. Ideological and aesthetic heritage, the cognitive value of this part of vocabulary is very important. Realities are closely connected with national specificity and national color. The problem of translating realities as markers of the national-cultural context, units with very capacious background semantics are not only of great theoretical interest, but also practical. There is a growing need for the most thorough and accurate translation of realities into other languages. According to the positions of translation studies and linguistic and cultural studies, each language has equivalent and non-equivalent vocabulary. Non-equivalent vocabulary – lexical units that do not have translation equivalents in the native language. The author notes that G. Tomakhin considers realities are the names of the facts of history, objects of material culture, names of national and folklore people, state institutions, and mythological beings peculiar only to certain people and nations. This work is quite relevant due to the need for a deeper and more detailed study of the realities of fiction and their translation, because they reflect the culture of the people, which must be understood through globalization and to expand borders. This can be achieved only by awareness of the mentality, and such information can often be found in works of art and transmitted by language units – realities.*

**Key words:** *non-equivalent vocabulary, proper name, material culture, realities, national and cultural context.*



*Івахненко А. О.*

Харківський гуманітарний університет «Народна українська академія»

## ПЕРЕДАННЯ РЕАЛІЙ В УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ ТВОРУ Т. ГЕРРІТСЕН «THE APPRENTICE»

*Об'єктом нашого дослідження є реалії у детективному творі, а предметом – питання їх передавання українською мовою. Матеріалом слугує один із перших романів серії Rizzoli&Isles сучасної американської лікарки та письменниці Тесс Геррітсен «The Apprentice». Актуальність роботи, на наш погляд, полягає у двох моментах: по-перше, постійному інтересі науковців до передавання реалій як складника художнього твору загалом; по-друге, посиленні цікавості дослідників, зокрема іноземних, до проблем створення й перекладу текстів, які належать до жанру детективу. Авторка статті зазначає, що твори обрані для розвідки письменниці відрізняються особливою насиченістю такими елементами тексту, як реалії та терміни, причому останнє можна пояснити не лише стандартною функцією терміна в детективі (наближення читача до процесу розслідування злочину, надання йому чи їй необхідної інформації з розтину тіла жертви тощо), а й тим фактом, що за фахом письменниця є лікаркою. Насиченість тексту реаліями, на думку дослідниці, поміщає читача в описане середовище, наближає його до персонажів твору, робить їх більш «своїми» і «зрозумілими». З іншого боку, та ж ситуація підкреслює «чужинність» першотвору для читача перекладу, ускладнює сприйняття тексту, відволікає від стеження за розвитком сюжету. Для проведення аналізу в джерельному творі було обрано 100 реалій методом суцільної вибірки. Вони розділилися на такі групи: власні назви (імена людей, назви організацій та їх підрозділів, назви моделей авто; прізвиська домашніх тварин); назви професій; назви мір; назви предметів, пов'язаних із діяльністю поліцейських, але які не можна вважати термінами; побутові реалії; культурні реалії. Під час розподілення реалій на групи використовувалася класична типологія С. Влахова та С. Флоріна. Для виокремлення перекладацьких трансформацій, ужитих під час передавання зазначених реалій, застосовано метод порівняльного аналізу та перекладознавчий аналіз на базі класифікації трансформацій, запропонованої В. І. Карабаном. Серед найпоширеніших трансформацій, застосованих під час передавання реалій на обраному матеріалі, були виокремлені такі: транскодування, калькування, описовий переклад, заміна функціональним аналогом. Перспективою розвідки, на нашу думку, може стати порівняльний аналіз передавання реалій на всьому корпусі текстів Тесс Геррітсен в оригіналах та українських перекладах.*

**Ключові слова:** *передавання реалій, переклад детективів, реалія, серія Rizzoli&Isles, Тесс Геррітсен, функції реалій, художній переклад.*

**Постановка проблеми.** За умов глобалізації та відкритості світових культур важливу роль у художній літературі багатьох країн світу відіграють саме переклади, найчастіше це переклади з англійської мови. Така увага до іноземної літератури спричинена значним поживаленням спілкування на міжнародному рівні, бажанням читачів ознайомитися з духовними і культурними цінностями інших народів і просто людською цікавістю. Дізнатися ж про інші звичаї, традиції, особливості світобачення можна через посередництво художньої літератури. Крім того, завдяки швидкому поширенню інформації популярність того чи іншого письменника може буквально за одну ніч стати світовою, тому можна ознайомитися з його чи її

творами, долучившись до «світової культури», підтвердити свою сучасність можна двома способами: або через вивчення іноземних мов (тієї ж англійської) і читаючи тексти в оригіналі, або користуючись якісними перекладами [9]. При цьому в перекладах мають бути відображені (за можливості) всі особливості першотвору, що віддзеркалюють ідіостиль автора та його/її належність до певної культури.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Проблемами місця перекладної літератури в літературній полісистемі займалися Т. Германс та І. Івен-Зогар; визначенням явища ідіостилу письменника – В. В. Виноградов, Х. І. Дідух, М. Н. Кожина, І. А. Тарасова та ін.; проблемами класифікації та відтворення реалій у перекладі –

С. Влахов і С. Флорин, Р. П. Зорівчак, Б. Ворф, К. Сієго та ін.

**Постановка завдання.** Метою нашого дослідження є виявлення особливостей перекладу детективів (сучасних загалом і передання реалій зокрема).

**Виклад основного матеріалу.** Оскільки переклади є однією з форм ознайомлення з художньою літературою і культурою інших країн, то яке місце вони посідають у художній літературі цільової культури? Це питання отримало глибокий аналіз у дослідженнях ізраїльського науковця І. Евен-Зогара, який висунув теорію полісистеми («системи систем») і докладно розглянув можливості відношень оригінальної та перекладної літератури в одній культурі залежно від її розвитку [там само]. Спираючись на положення цієї теорії та розглядаючи крізь цю призму ситуацію в українській літературі, можна стверджувати, що переклади у нашій культурі тяжіють до центру, аніж до периферії, особливо це видно на прикладі одного з найпопулярніших жанрів, який і дав матеріал для нашої розвідки, – детективу. Як відомо, сюжет детективу розкручується навколо злочину, найчастіше ним є вбивство. Головний герой (чи герої, адже часто-густо в детектива є помічник) розслідує цей злочин, тому в кінці твору читачам обов'язково пропонують дізнатися, що сталося насправді та як детектив дійшов своїх висновків. Ось як визначає детектив «Енциклопедія Британіка»: детектив – це «жанр популярної літератури, що описує скоєння і розкриття злочину, причому злочинець обов'язково отримує покарання» [8].

На думку ж С. Бавіна, в центрі сюжету детективного твору лежить конфлікт між добром і злом, а оскільки події твору крутяться навколо розслідування злочину, то для детективу не є характерною увага автора до аналізу характерів персонажів чи їх почуттів [1, с. 53]. Щодо мовно-стилістичних особливостей детективів, то (як й інші жанри художньої літератури) він вирізняється певними характеристиками. Отже, які особливості такого роду можна виокремити у детективах? Це стилістична своєрідність конкретного автора (ідіостиль), а також певного тексту; другим важливим моментом є наявність у тексті елементів, які відображають особливості культури, в якій було створено текст. До того ж саме детективи, серед усіх інших жанрів, часто є дзеркалом культури народу, оскільки одне із завдань тексту – «помістити» читача в ситуацію, що описується, дати йому якомога більше деталей і розслідування і всього, що оточує сищика. Тому на перший план у детективах

виходять реалії та терміни, адже перші роблять ситуацію «знайомою» читачеві оригіналу, а другі допомагають йому відчутти себе серед команди поліцейських чи поряд із детективом. Також реалії та терміни виступають як одні з центральних проблем під час перекладу детективів саме через заглиблення читача в ситуацію, адже іншомовному читачеві елементи, що описують звичне для представника іншої культури оточення, є (мало) знайомими.

Які ж особливості відрізняють ідіостиль Т. Геррітсен, чий роман *The Apprentice* ми обрали як матеріал нашого дослідження, від інших авторів детективів і яку роль у ньому відіграють реалії? Наведемо визначення поняття ідіостилу, який пропонує М. Н. Кожина. На її думку, це «сукупність мовних і стилістико-текстових особливостей, притаманних мовленню письменника...». [6] Також дослідниця вважає (слідом за багатьма іншими), що слід розрізняти ідіостиль й ідіолект. Так, під останнім вона розуміє «сукупність власне структурно-мовних особливостей (сталих характеристик), які посідають важливе місце в мовленні окремого носія мови» [6]. Розглянувши погляди різних науковців на проблему співвідношення цих понять, ми дійшли висновку, що в науковій літературі вони вживаються як синоніми, але в жодному разі не є тотожними. І хоча деякі дослідники, як-от В. П. Григор'єв, вважають, що будь-який ідіостиль є водночас ідіолектом [4, с. 4], Ю. В. Борисенко пропонує розглядати ці поняття як такі, що співвідносяться як «поверхнева і глибинна структури», відповідно [2].

Як ми зазначили вище, наявність реалій і термінів є характерною рисою детективу як жанру художньої літератури, проте можна стверджувати, що у творах Т. Геррітсен ці риси виявляються досить яскраво. Так, наприклад, у першому розділі (який займає менше 20 сторінок тексту) аналізованого твору присутні 70 реалій різного виду. Іншими особливостями її ідіостилу можна також уважати велику кількість медичних термінів (що є цілком логічним, адже один із головних персонажів її серії – патологоанатом), складні синтаксичні структури, активне застосування фразеологізмів, велику кількість лексем книжкового стилю, увагу до опису зовнішності персонажів тощо.

Чим же є реалії, котрі становлять значну частину лексики творів Т. Геррітсен? Загалом, як зазначає Я. Педерсен, твір, що стає предметом перекладу, неодмінно містить такі елементи, які добре піддаються перекладу, і такі, які погано йому піддаються [10]. Другі дослідник пропо-

нує називати кризовими точками перекладу чи навіть перекладацькими проблемами, зараховуючи до них, зокрема, «культурно зумовлені слова і словосполучення» [10, с. 42]. Такі слова і словосполучення в різних науковців отримують різне термінологічне позначення: *culture-bound words* або (рідше) *realia* – у численних англомовних дослідженнях; *безеквівалентна лексика* чи *реалія* – у більшості українськомовних. При цьому два наведені українські терміни можуть виступати і як повні синоніми, і як терміни з більш широким та більш вузьким значенням відповідно. Так, наприклад, уважає відома українська дослідниця Р. П. Зорівчак: «Реалії – це «моно- і полісемантичні одиниці, основне лексичне значення яких уміщує традиційно закріпленій комплекс етнокультурної інформації, чужої для об'єктивної дійсності мови-сприймача» [5, с. 58]. Безеквівалентна ж лексика, на думку науковиці, включає, окрім реалій, прислів'я, цитати, алюзії тощо.

Реалії, як і будь-які інші стилістично марковані лексеми, в художньому тексті набувають специфічних функцій. Так, Н. О. Фененко у межах свого дослідження функцій художнього тексту розглядає, зокрема, функції реалій і виокремлює серед них такі, як:

- створення місцевого колориту,
- відтворення історичного колориту,
- естетизація предметів побуту,
- символна функція, асоціативна функція,
- функція маркера «чужий» [7, с. 153–166].

Розглянемо їх детальніше, окремо виокремлюючи ті, що, на нашу думку, є найбільш актуальними для реалій у творах детективного жанру.

Перша функція (створення місцевого колориту) майже збігається з визначенням реалії, адже такі лексеми необхідні для опису побуту і загального оточення персонажів. Для аналізованого твору вона є досить актуальною. Друга (відтворення історичного колориту) виявляється у текстах, у яких згадуються предмети чи явища, присутні у певний історичний період. Для образного тексту така функція не є актуальною, адже зображувані події відбуваються у сучасному світі. Інколи, як каже Н. О. Фененко, контекст, у якому вжиті реалії, примушує читача звертати увагу навіть на окремі лексеми, оскільки вони набувають стилістичного забарвлення, тому звичні речі виявляються в незвичному світлі (так «спрацьовує» символьна функція реалій, допомагаючи їм створювати яскраві образи і ставати частиною «метаобразу») [7, с. 162]. Таких реалій у матеріалі нашого дослідження ми не знайшли;

гадаємо, ця функція в реалії є більш характерною для «складної» літератури, розрахованої аж ніяк не на масового читача. Щодо четвертої (асоціативної) функції, її ми також не знайшли, хоча в детективі вона може бути застосована, адже тут мається на увазі реалія, яка є «у назві художнього твору» [7, с. 163]. П'ята функція – маркер «чужий» – стає актуальною для реалій, що називають предмети чи явища, «зовнішні» для культури оригіналу [7, с. 166].

Такі реалії у творі *The Apprentice* називають:

– їжу чи напої, які вільно продаються в США, хоч і мають іноземне походження (як-от *tequila*), а тому не виконують такої функції або вона в них присутня опосередковано;

– імена та прізвища людей, що є громадянами США, хоч і мають європейське походження (*Rizzoli, McGill, Pepe* etc.), проте ця функція в них також не є актуальною;

– назви організацій та географічні назви, які належать до інших країн, ніж США (*the Albanian KLA; Yugoslavia, Kosovo, Peje*). Саме ця група реалій, на нашу думку, виконує цю функцію, адже такі реалії розповідають про страшні воєнні злочини, які виникли в Європі, а потім були «перенесені» на американську землю. При цьому вбивця-американець, який служив у Європі, теж набуває ознак «чужого».

Щодо видів реалій, то в науковій літературі найбільш розвинену, на наш погляд, класифікацію запропонували болгарські дослідники С. Влахов і С. Флорін [3]. Саме цієї класифікацією ми послуговуватимемося під час аналізу реалій, які трапляються в обраному для практичної частини дослідження творі.

Стосовно порівняльного аналізу реалій в оригіналі та перекладі ми застосовували класифікацію перекладацьких трансформацій В. І. Карабана.

Із-поміж проаналізованих реалій перше місце за кількістю належить (за класифікацією С. Влахова і С. Флоріна) етнографічним реаліям, серед яких найчастіше трапляються такі, що позначають деталі побуту та праці. За структурою більше половини – це реалії-словосполучення, що складаються з двох слів. Розглянемо найцікавіші, на нашу думку, приклади речень з ужитими реаліями та проаналізуємо способи їх передання в українському тексті, створеному перекладачкою Іриною Серебряковою.

*She was the most visible law enforcement officer on the scene, and from the other side of the police tape the public stood watching, registering every move she made, every detail of her appearance. – 3 uciv*

присутніх правоохоронців саме вона була найпомітніша. По той бік стрічки, яка огороджувала місце трагедії, стояли люди. Вони уважно дивилися на неї, ловлячи кожну деталь її зовнішності, кожен рух.

Щодо перекладу цього речення, то впадає в очі його членування; стосовно ж передання реалій (їх тут дві, обидві належать до групи етнографічних реалій – праці), то перше *law enforcement officer* передане заміною (а саме функціональним аналогом), за якою замість трьох слів оригіналу маємо одне слово перекладу (*правоохоронці*). Наступна реалія – *police tape* – передана описовим перекладом – *стрічка, яка огороджувала місце трагедії*, хоча в сучасній українській мові вже застосовуються вислови «поліцейська стрічка», що є калькою англійського словосполучення, та «стрічка з написом «небезпечно», що є описовим перекладом, але коротшим за запропонований в аналізованому вторинному тексті. На нашу думку, більш розлогий варіант назви запропоновано через необхідність створення враження неквапливої розповіді, яке представлено в першотворі, але було трохи зменшене через членування речення оригіналу.

Наступний приклад також містить дві етнографічні реалії, як-от побутова (одяг) і реалія праці (людина праці):

*A man in a dress shirt and tie was trying to argue his way past a patrolman. – Чоловік у сорочці й краватці лаявся й намагався прорватися повз патрульного.*

Згідно з Кембриджським словником *dress shirt* – це не просто будь-яка «сорочка», а елемент офіційного одягу, який вимагає краватки й офісного костюма чи навіть фрака. На підтвердження нашої позиції стосовно досить вузького значення цього словосполучення вказує і те, що чоловік носить краватку і що він, за його словами, запізнюється на *sales conference*. Українське слово «сорочка» не має такого значення й означає просто елемент одягу. Отож, тут маємо справу з конкретизацією. Щодо другої реалії (*patrolman*), то її передано заміною (функціональним аналогом).

*Look, I gotta get to a sales conference, okay? – Слухайте, мені на ділову зустріч треба!*

*Sales conference* – це збори в компанії, присвячені аналізу роботи відділу продажів; у перекладі вжито вислів із більш широким значенням – *ділова зустріч*, тобто застосовано генералізацію. У такому разі вид цієї зустрічі та кількість учасників не має жодного значення, а головне, що людина запізнюється та настільки нервується, що

їй навіть байдуже, що її автівка заплямована шматочками мозку (“*That one with the brains splattered on the trunk?*”).

Наступною є реалія міри: *It was the same story, repeated half a dozen times by the man's neighbors. Sometime between seven-fifteen and seven-thirty A.M., there'd been a loud bang in the street. – Одна й та сама історія вже разів шість траплялася у цій частині міста: десь між сьомою тридцять і дев'ятою тридцять уранці на вулиці лунав гучний удар.* Цікаво, що у цьому реченні перекладачка припустилася помилки: загибель людини сталася лише одного разу, просто кілька людей, яких опитали як свідків, розповідали одну й ту ж історію (що вони чули глухий удар, але нічого не бачили). Отже, вислів *half a dozen times* тут зовсім не означає, що свідчення були ретельно пораховані, бо слово *dozen*, як і вислів *half a dozen times*, має приблизне значення, аналогом якого є українське слово «десять» і вислів «разів п'ять». Перекладачка вжила конкретизацію, хоча цілком доречним було б ужити функціональний аналог. Щодо позначення часу (*A.M.*), то воно передано саме аналогом *уранці*.

І останній приклад, який би ми хотіли розглянути в межах цієї статті, містить дві реалії: “*So tell me, are you coming to my retirement party, Detective?*” – *То як, детективе, прийдете на прощальну вечірку?* Із ужитих трансформацій маємо тут пермутацію, або перестановку (звернення, висловлене реалією, було переміщене ближче до початку речення); в переданні ж реалій – транскрибування (транскрибування) під час передання поліцейського звання і генералізації в роботі з ще однією етнографічною реалією, пов'язаною з працею (*retirement party* – *прощальну вечірку*), причому друга реалія в її українському варіанті належить до групи культурних реалій, адже «прощатися» можна не лише з колегою, а і з членами сім'ї чи друзями (перед тим, як переїхати до іншого міста).

**Висновки і пропозиції.** Проаналізувавши теоретичні джерела, ми дійшли таких висновків: 1) детектив є жанром, що стрімко розвивається в Україні, ще не набувши чітких особливостей на українському ґрунті, тому переклади посідають тут центральне місце; 2) однією з особливостей ідіостилю Тесс Геррітсен є широке застосування реалій, серед яких переважають етнографічні реалії побуту та праці; 3) під час передання реалій у романі «*The Apprentice*» українською мовою найбільш уживаними перекладацькими трансформаціями стали генералізація та функціональний

аналог (із незначним уживанням транскодування та описового перекладу). Перспективою подальшого дослідження міг би стати, з одного боку, порівняльний аналіз передання реалій у перекладах інших творах Тесс Геррітсен, з іншого – у перекладах інших першотекстів детективного жанру тієї ж перекладачки для визначення її загальної стратегії в роботі з цим елементом тексту.

#### Список літератури:

1. Бавин С. П. Зарубежный детектив XX века. Москва : Книжная палата, 1991. 206 с.
2. Борисенко Ю. А. О разграничении понятий «идиостиль» и «идиолект». *Многоязычие в образовательном пространстве* : сб. ст. к 60-летию проф. Тамары Ивановны Елениной. Москва : Флинта наука, 2009. С. 27–32.
3. Влахов С., Флорин С. Непереваемое в переводе. Москва : Международные отношения, 1980.
4. Григорьев В. П. Грамматика идиостиля. Москва : Наука, 1983. 234 с.
5. Зорівчак Р. П. Реалія і переклад (на матеріалі англomовних перекладів української прози). Львів : Видавництво при Львівському державному університеті, 1989.
6. Кожина М.Н. Дискурсивный анализ и функциональная стилистика с речеведческих позиций. *Текст – Дискурс – Стиль*. Санкт-Петербург : Изд-во СПбГУЭФ, 2006. С. 9–32.
7. Фененко Н.А. Функциональный потенциал реалий во французском тексте. *Вестник Воронежского государственного университета*. 2014. Вып. 12. С. 151–172.
8. Detective Story: narrative genre. *Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/art/detective-story-narrative-genre>
9. Even-Zohar I. The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. *Polysystem Studies*. Durham, 1990. Vol. 1. P. 45–51.
10. Pedersen J. Subtitling Norms for Television: An Exploration Focusing on Extralinguistic Cultural References. Amsterdam : John Benjamins, 2011.

#### Ivakhnenko A. O. TRANSMISSION OF REALIA IN THE UKRAINIAN TRANSLATION OF “THE APPRENTICE” BY T. GERRITSEN

*The object of our research is realia in detective stories, and the subject is the question of their rendering into Ukrainian. The Apprentice, one of the first novels of the Rizzoli&Isles series by the modern American doctor and writer Tess Gerritsen serves as the material for our research. The actual value of the work, in our opinion, lies in the following: first, the constant interest of scientists in transferring realia as part of a work of art, in general; and secondly, the increasing interest of researchers, including foreign ones, in the problems of creating and translating texts that belong to the detective genre. The author of the article notes that the works by the writer in question are particularly rich in such text elements as realia and terms, and the latter can be explained not only by the standard function of the term in detective stories (bringing the reader closer to the investigation, giving them more detailed information as for the autopsy of the victim, etc.), but also by the fact that the writer is a doctor by profession. The abundance of realia, according to the researcher, places the reader in the described environment, brings him or her closer to the characters, makes them more "understandable". On the other hand, the same situation emphasizes the "foreignness" of the original for the reader of the translation, complicates the perception of the text, distracts the reader from the plot. 100 realia were selected by the continuous sampling method. They were divided into the following groups: proper names (names of people; names of organizations and their departments; names of car models; nicknames of pets); names of professions; names of measures; names of items related to police activities, but which cannot be considered as terms; household realia; cultural realia. When dividing realia into groups, the classical typology by S. Vlahov and S. Florin was used. To eradicate the translation transformations used while rendering these realia, the method of comparative analysis and translation analysis based on the classification of transformations proposed by V.I. Karaban was used. Among the most common transformations used in transferring realia in the selected material, the following were identified: transcoding, tracing, descriptive translation, replacement by a functional analogue. In our opinion, a comparative analysis of rendering realia throughout the whole corpus of Tess Gerritsen's texts in the original and their Ukrainian translations can serve as a prospect for further research.*

**Key words:** functions of realia, literary translation, Rizzoli&Isles series, Tess Gerritsen, transfer of realia, translation of detective stories, realia.

**Ситюк В. В.**

Національний авіаційний університет

## ВІДТВОРЕННЯ ОДЯГУ ЯК МАРКЕРА СОЦІАЛЬНОГО СТАТУСУ ЛІТЕРАТУРНОГО ПЕРСОНАЖА

*У статті розглядається проблема відтворення одягу як маркера соціального статусу літературного персонажа. У пошуках ефективних способів передання соціального статусу в літературному перекладі нам доводилося насамперед звертатися до соціології, культури й історії. Соціальний статус розглядається як становище особи чи групи людей у соціальній системі та характеризується визначальними особливостями, насамперед в одязі. Різниця у класовому становищі визначала не лише якість тканини, вишуканість вбрання, а й елегантність. Дослідження було виконано на матеріалі українських перекладів англійських романів XIX століття. У ньому досліджувалися труднощі, які виникали під час перекладу, аналізувалися основні тактики, до яких вдавалися перекладачі для їх подолання, а саме перекладацькі трансформації, які відіграють одну з головних ролей, фонологічні знання, які для цього потребувалися. Було проаналізовано також тактики відтворення маркерів соціального статусу літературного персонажа з позиції еквівалентності перекладу та проникнення перекладача в суть тексту. Якщо перекладач заплутається у статусних тонкощах, то не зможе передати персонажі у правильному ключі, що призведе до спотворення передачі основної думки. Перспективи проведених досліджень убачаються у виявленні та перекладі маркерів соціального статусу на матеріалі художньої літератури інших історичних епох та культур. У даному дослідженні розглядалася епоха вікторіанської Англії, яка хронологічно збігалася із правлінням королеви Вікторії. Дана епоха мала безліч особливостей, не притаманних нашій мові та культурі, які були відображені в текстах та становили безліч складнощів у відтворенні. У цей період був написаний відомий роман Оскара Вайльда «Портрет Доріана Грея», який слугуватиме основним джерелом для дослідження.*

**Ключові слова:** Вікторіанська епоха, трансформації, статус, тканини, еквівалентність.

**Постановка проблеми.** Виявлення в художньому тексті маркерів соціального статусу літературного персонажа, які реалізують статусні відносини персонажів у тексті, є проблематичним у перекладі, оскільки перекладачу потрібно зберегти художній задум повідомлення автора та роль, яку вони виконують в оригіналі художнього твору.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Прояв соціального статусу у стилі життя людини досліджували неодноразово, але особливо помітними є роботи У. Еко, В. Карасика, С. Лабова, Е. Поливанової, О. Швейцера, О. Удода, Jг. Gregory, W. Stanford та інших.

**Постановка завдання.** Мета статті – знайти та порівняти маркери одягу на позначення соціального статусу персонажа в оригіналах і перекладах художніх творів, а також проаналізувати тактики їх відтворення, труднощі досягнення адекватності й еквівалентності.

**Виклад основного матеріалу.** Художні твори виступають джерелом інформації про життя окремої епохи народу. Таким способом можна дізна-

тися, як жили люди, як одягалися, що їли, як заробляли, проводили вільний час тощо. Таким джерелом є англійський роман Оскара Вайльда «Портрет Доріана Грея». Оскільки він був написаний англійським письменником у Вікторіанську добу (1837–1901 рр.), то у творі описано побут XIX ст. Навіть у самому романі письменник вказує на часовий простір і особливості вікторіанської Англії XIX ст.

Письменники-вікторіанці та сучасні стилізатори приділяють багато уваги опису вбрання своїх героїв, що виступає додатковою їхньою характеристикою. Ці описи містять чимало елементів, які потребують старанного відтворення в перекладі, що далеко не завжди вдається здійснити без втрат. Базові предмети одягу не змінили своєї назви, але суттєво відрізняються фасонами, не завжди їх можна передати за допомогою простих словикових відповідників. Змінилася мода, і перекладачеві доводиться шукати варіанти, здатні створити зоровий образ того або іншого предмета туалету [3, с. 85].

Відомо, що зовнішність свідчить значною мірою про соціальний статус, за одягом можна

найперше робити припущення про достаток людини. Різні частини мови, а саме дієслова, прикметники та прикметники, часто можуть бути маркерами соціального статусу літературного персонажа. Верхній одяг і його оздоблення, тканини, матеріали, навіть їхні кольори вирізняються розкішшю у представників вищого класу та не вирізняються взагалі нічим примітним у представників нижчих класів [4, с. 176].

Розглянемо першу цитату про ставлення до одягу однієї із представниць вищого класу:

*“Oh! but I have seen specimens of the inhabitants”, answered the duchess vaguely. “I must confess that most of them are extremely pretty. And they dress well, too. They get all their dresses in Paris. I wish I could afford to do the same”* [13, с. 32].

– *О! Але мені доводилось бачити її мешканок, – непевно провадила герцогиня. – І, мушу визнати, здебільшого вони дуже гарні. Та й одягаються зі смаком. Вони ж бо замовляють собі вбрання у Парижі. Якби це й мені таку змогу!* [1, с. 26].

Наведений фрагмент тексту знайомить читача з тим фактом, що в XIX ст. англійські модниці замовляли вбрання у столиці моди – Парижі. У ті часи вважалося, що імпортоване вбрання вишуканіше та гарніше за власне англійське, особливо якщо воно із самої Франції. Але ми бачимо лише загальні слова в тексті оригіналу:

– *extremely pretty* – *дуже гарні*, передано в українському тексті за допомогою калькування;

– *dress well* – *одягаються зі смаком*, передано за допомогою підбору українського виразу, тобто модуляцією: *dress well* → [одягатися добре] → *одягатися зі смаком*.

За допомогою такого перекладацького прийому фахівець намагається підкреслити те, з яким захопленням вони купували собі одяг. Отже, досягнення еквівалентності стає можливим навіть завдяки підбору лексики з відповідним конотативним значенням. Однак одяг того часу мав специфічні ознаки, через що з'являються труднощі під час перекладу, наприклад, як у такій цитаті:

*She lives with her mother, a faded tired woman who played Lady Capulet in a sort of magenta dressing-wrapper on the first night, and looks as if she had seen better days* [13, с. 43].

*Живе вона разом з матір'ю, виснаженою, змарнілою жінкою, що першого вечора в якомусь червоному капоті грала леді Анулетті* [1, с. 36].

Тут наведена перша згадка справжньої назви жіночого одягу, а не просто «загальне» уявлення. Так, одяг *magenta dressing-wrapper* – це жіноче вбрання, де *magenta* – це колір (purple-red in

colour), a *dressing-wrapper* – a loose dressing gown or negligee; the formality of the wrapper depends on the fabric used to create it.

Цікавий, на наш погляд, варіант перекладу – «*червоний капот*». Так, колір трішки не збігається, оскільки «маджента» – це червоно-фіолетовий колір, а не червоний, тобто тут перекладач редукує кольоратив до червоного кольору і, на жаль, тим самим викликає в уяві трохи інший образ, ніж той, що задумав автор. А от сама назва *dressing-wrapper* передана українським терміном для жіночого вбрання «*капот*». У «Словнику української мови» [6] термін «*капот*» означає «заст. жіночий хатній одяг вільного крою; халат» [6]. Такий переклад можна вважати відповідником, оскільки як «*dressing-wrapper*», так і «*капот*» – це загальні поняття, «халат вільного крою».

Чоловічий одяг XIX ст. – костюм ділового буржуа, і його елементи загалом однакові для представників усіх верств суспільства. Різниця у класовому становищі визначається якістю матерії, елегантністю крою, вишуканістю прикрас та іменитістю кравця. Модний повсякденний чоловічий одяг включає закритий двобортний сюртук до стегон із високим коміром, короткий, зазвичай строкатий жилет і білу сорочку із крохмальним коміром-стійкою. Довжина коміра доходить до шік, він має назву «фатермордер» – «батьковбивця», адже за формою і розміром нагадує знаряддя тортур. Пізніше стає модним фрак, який носять у поєднанні зі світлим жилетом і панталонами до щиколоток. У холодну пору року популярні редингот з декількома комірами чи пелериною і так званий «каррик» – дуже довгий плащ, зі складками ззаду і пелериною з оборками в кілька ярусів [4, с. 180].

Чоловічу моду протягом XIX ст. диктувала переважно Англія. Дотепер вважається, що Лондон для чоловічої моди є тим же, що Париж для жіночої. Тому варто приділити особливу увагу чоловічій моді, оскільки у Вікторіанську добу існував чіткий дрес-код для кожного соціального статусу та навіть події (*evening dress, traveling suit, walking suit*). У XIX ст., коли зовнішній вигляд був дуже важливим у вищому світі, кожен юнак за допомогою кравця, перукаря або купця намагався надати собі виду значного і важливого пана. Важливість одягу зазначає сам автор роману:

*With an evening coat and a white tie, as you told me once, anybody, even a stock-broker, can gain a reputation for being civilised* [13, с. 7].

*Ти ж сам колись був сказав, що у фракці й білій краватці навіть біржовик може зажити пену-тації цивілізованої істоти* [1, с. 5].

Тобто для того, щоби справити найкраще враження, вистачило надягти фрак та краватку. З погляду перекладу термін “*an evening coat*” становить труднощі, оскільки у відомих тлумачних словниках його немає, натомість пропонуються як синоніми такі терміни: *an evening dress, an evening cloths*, що у словниках пояснюються як “attire for wearing at a formal occasion during the evening, esp. (for men) a dinner jacket and black tie, or (less commonly, for women) a floor-length gown” [10]. В українському перекладі ми бачимо термін «фрак», що за СУМ – «чоловічий двобортний одяг в талію, з вирізаними спереду полами та довгими фалдами ззаду, який одягають в урочистих випадках, на офіційних прийомах, для виступу в концертах і т. ін.» [6].

Тобто з першого погляду загальні словосполучення “*an evening coat*” в англійській мові має конкретне значення – «фрак», тому його було передано в українському тексті за допомогою конкретизації, оскільки дослівний переклад “*an evening coat*” – «вечірнє пальто». Таким чином перекладач вдало відтворив маркер одягу й тим самим не заплутав читача.

Будь-який світський чоловік того часу носив фрак. На початку XIX ст. фраки туго охоплювали талію та мали пишній у плечі рукав, що допомагало чоловікові відповідати ідеалу краси того часу: тонка талія, широкі плечі, маленькі руки і ноги за високого росту.

Іменник “*a coat*” виявився універсальною лексемою (*a piece of clothing with long sleeves that you wear over your other clothes when you go outside* [9], яка описує декілька типів одягу. В українській мові іменник “*coat*” має багато варіантів перекладу: *пальто, халат, піджак, куртка* тощо. Та навіть за наявності великої кількості варіантів перекладачі не завжди вдаються до конкретизації, як у такому прикладі:

– “*Yes*”, *murmured Lord Henry, settling his button-hole in his coat*; “*and when they grow older they know it*” [13, с. 27].

– *Авжеж, – пробурмотів лорд Генрі, поправляючи квітку в петельці, – а з часом вона ще й упевнюється в цьому* [1, с. 21].

Тут лексема “*coat*” узагалі не була передана еквівалентом «пальто», а весь вираз “*settling his button-hole in his coat*” зазнав цілковитої трансформації – «*поправляючи квітку в петельці*».

Особливу увагу варто приділити тканині, оскільки в ті часи вона визначала статус людини, і чим дорожча вона була, тим багатшим був володар тканини, з якої було пошите вбрання. Так,

в одному абзаці проявляється любов до мистецтва тканини, де згадуються всі найвідоміші на той час види дорогих та якісних тканин:

*And so, for a whole year, he sought to accumulate the most exquisite specimens that he could find of textile and embroidered work, getting the dainty Delhi muslins, finely wrought with gold-thread palmates and stitched over with iridescent beetles’ wings; the Dacca gauzes, that from their transparency are known in the East as “woven air”, and “running water”, and “evening dew”; strange figured cloths from Java; elaborate yellow Chinese hangings; books bound in tawny satins or fair blue silks and wrought with fleurs de lys, birds and images; veils of lacis worked in Hungary point; Sicilian brocades and stiff Spanish velvets; Georgian work, with its gilt coins, and Japanese Foukousas, with their green-toned golds and their marvellously plumaged birds* [13, с. 108].

Отак цілий рік Доріан усе колекціонував найдобріші зразки **тканин і вишивок**. Мав він чудовий **муслін** із Делі – з гарно витканими візерунками із золотого пальмового листя і райдужних крилець жуків; **газ** із Дакки, через свою прозорість знаний на всьому сході під назвами «**ткане повітря**», «**водяний струмінь**» і «**вечірна роса**»; дивовижно розмальовані **тканини з Яви**; жовті китайські **куртини** тонкої роботи; книжки в оправі з брунастого **атласу** або красивого блакитного **єдвабу**, затканого французькими ліліями, птахами та іншими образками; **мереживні** угорські **покривала**; сицилійську **парчу** і цупкий іспанський **оксамит**; **грузинські вироби**, опоряджені золотими монетами; **зелено-золотисті японські тканини** з чудово на них вигантуваними птахами [1, с. 90].

– **Textile** – **тканина**, передано в українському тексті за допомогою словникового відповідника;

– **embroidered work** – **вишивка**, передано за допомогою опущення, оскільки лексема “*work*” вилучена в перекладі;

– **muslin** – **муслін**, передано в українському тексті за допомогою транскрипції;

– **gauz** – **газ**, передано за допомогою транскрипції;

– **cloths from Java** – **тканини з Яви**, передано в українському тексті за допомогою калькування;

– **satın** – **атлас**, передано за допомогою словникового відповідника;

– **silk** – **єдваб**, передано за допомогою конкретизації, оскільки в українській мові «**єдваб**» – це «**заст. сорт коштовної шовкової тканини**» [6];

– **brocade** – **парча**, передано в українському тексті за допомогою словникового відповідника;



– *velvet* – оксамит, передано за допомогою словникового відповідника;

– *Japanese Foukousas* – японські тканини, передано за допомогою генералізації.

У даному разі перекладач звертався до різних перекладацьких трансформацій, щоб викликати в читача образ кожної тканини, максимально наближений до тих, які описував автор.

В іншому прикладі варто розглянути труднощі, з якими знову зіткнувся перекладач, та шляхи їх подолання:

*“So sorry I am late, Dorian. I went to look after a piece of old brocade in Wardour Street and had to bargain for hours for it. Nowadays people know the price of everything and the value of nothing”* [13, с. 37].

*На Ворддор-стріт я нагледів шматок старовинного грезету, і довелося години дві за нього торгуватись. Нині люди знають ціну всього, хоч не мають і поняття про справжню вартість бодай чого-небудь* [1, с. 31].

Сама тканина *“brocade”* в англomовних тлумачних словниках пояснюється як:

– heavy cloth with a raised design often of gold or silver threads [9];

– a rich silk fabric with raised patterns in gold and silver; a fabric characterized by raised designs [9].

За англійськими словниками, *“brocade”* – це дорога щільна тканина, яка зазвичай оздоблена срібним або золотим візерунком. В українському перекладі запропоновано термін *«грезет»*, що в СУМ пояснюється так: *«заст. шовкова або шерстяна тканина із дрібним візерунком того ж кольору (перев. сірого)»* [5]. Але в українській мові є відповідник терміна *“brocade”* – *«парча»*: *«складноузорчаста тканина, зроблена з шовкових і золотих або срібних чи імітуючих їх ниток»* [6].

Наведемо ще декілька прикладів уживання цього терміна:

*I love beautiful things that one can touch and handle. Old brocades, green bronzes, lacquerwork, carved ivories, exquisite surroundings, luxury, pomp – there is much to be got from all these* [13, с. 87].

*Старий грезет, зелена бронза, лаковані дрібнички, різьблення із слонової кості, вишукані*

*інтер'єри, розкіш, пишнота – усе це дає чимало вміху* [1, с. 73].

*The state bed of Sobieski, King of Poland, was made of Smyrna gold brocade embroidered in turquoises with verses from the Koran* [13, с. 107].

*Парадне ложе Яна Собеського, короля Польщі, стояло під шатром із золотого смірнського грезету, на якому було нанизано туркусом вірші з Корану* [1, с. 90].

Як видно з наведених прикладів, розглянутий термін *“brocade”* передано українським терміном *«грезет»*, який позначає також тканину, але не ту, яка мається на увазі під *“brocade”*. Тобто перекладач вдається до хибного еквівалента. У цьому разі доречно було б ужити український відповідник – *«парча»*, бо інакше порушено смислове навантаження речення, що відводить читача від задумки автора.

**Висновки і пропозиції.** Отже, в англomовних творах ХІХ ст. маркери соціального статусу літературного персонажа відтворюються переважно за допомогою таких трансформацій, як словникові відповідники чи конкретизації, а також генералізації та транскрипції. Рідше вживаються модуляції та калькування. Перекладач також часто вдавався до заміни значень, зважаючи на смисл твору, але, на жаль, не завжди це допомагало досягнути еквівалентності, часто руйнувало смислове навантаження повідомлення. Часте неточне відтворення значень є одним з основним недоліків автора. Труднощі виникають насамперед у відтворенні кольорів, особливих видів одягу, характерних лише для описаної епохи, або тканин, вони долаються за допомогою вдало підбраного еквівалента або смислового розвитку, завдяки яким можна викликати в уяві читача потрібний образ і передати стилістичні та статусні характеристики того чи іншого маркера, або ж відтворюються неправильно і викликають неправильний візуальний образ в уяві читача.

Перспективи подальших розвідок убачаємо у виявленні тактик відтворення маркерів соціального статусу в дослідженнях на матеріалі художньої літератури інших історичних епох і культур. Корисним може бути з'ясування та подальше застосування цих тактик у перекладі вищезгаданих маркерів.

#### Список літератури:

1. Вайльд О. Портрет Доріана Грея : роман. Пер. з англ. та прим. Р. Доценка. Київ : Школа, 2003.
2. Карасик В. Язык социального статуса. Москва : ИТДГК «Гнозис», 2002. 333 с.
3. Некряч Т., Чала Ю. Вікторіанська доба в українському художньому перекладі : монографія. Київ : Кондор, 2013. 194 с.

4. Попович Ю. Відтворення маркерів соціального статусу літературного персонажа в перекладі (на матеріалі українських перекладів британських художніх творів XIX ст.) : дис. ... канд. філол. наук: 10.02.16 Київ, 2017. 243 с.
5. Сітко А., Струк І. Адекватність та еквівалентність у перекладі мовних особливостей. *Science of Europe*. Прага (Чехія), 2016. Вип. 10 (10). С. 122–126.
6. Словник української мови. URL: <http://sum.in.ua/s/kucher>.
7. Струк І. Стратегії відтворення аномалій діалектного мовлення в перекладі (на матеріалі творів Марка Твена та їхніх перекладів українською та російською мовами). *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*. Київ : Університет «Україна», 2014. Вип. 30. С. 83–97.
8. Шкаратан О. Социология неравенства. Теория и реальность ; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». Москва : Изд. дом Высшей школы экономики, 2012. 526 с.
9. Cambridge International Dictionary of English. *Cambridge University Press*. 2021. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english>.
10. Collins English Dictionary. URL: <http://www.collinsdictionary.com/spellcheck/english/> (CED).
11. MacMillan English Dictionary and Thesaurus. URL: <http://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/> (MED).
12. Weber M. Class, Status, Party. *Essays in Sociology* / Max Weber ; H. H. Girth, C. Wright Mills (eds.). New York : Oxford University, 1946. P. 180–95.
13. Wilde O. The picture of Dorian Gray. *OriginalBook.ru*. 1890.

#### **Sytiuk V. V. REPRODUCTION OF CLOTHES AS A MARKER OF SOCIAL STATUS OF A LITERARY CHARACTER**

*The article gives an insight into the problem of reproduction of clothes as literary characters' social status markers. In search of effective ways of rendering the social status in literary translation we have to turn to sociology, culture and history. Social status is considered as a position of a particular person or group of people in the social system, which is determined by the features, especially in clothing. The difference in class position determines not only the quality of the fabric, the sophistication of the outfit, but also the elegance. The study was based on Ukrainian translations of nineteenth-century English novels. The study analyses difficulties that appeared during the translation, the main tactics were analysed which translators needed to overcome the difficulties were analysed, namely language transformations which play one of the main roles, phonological knowledge that is required for this. The tactics of reproduction of a sign of the social status of the literary character from the standpoint of equivalence of translation and the translator's penetration into the essence of the text were also analysed. If the translator is entangled in the subtleties of status, he will not be able to convey the characters in the right way and thus will lead to the distortion of transferring the main idea. The prospects for further research lie in the identification and translation of signs of leadership of social status based on the materials of fiction of other historical epochs and cultures. This study examined the era of Victorian England, which chronologically coincided with the reign of Queen Victoria. This era had many features that are not inherent in our language and culture, which were reflected in the texts and were many difficulties in reproduction. Oscar Wilde's famous novel "Portrait of Dorian Gray" was written during this period. It will be one of the main sources for the research.*

**Key words:** *Victorian era, transformations, status, clothes, equivalence.*

УДК 811.163.1:811.161.2  
DOI <https://doi.org/10.32838/2710-4656/2021.3-2/07>

**Стаховська Н. Ф.**

Дніпровський державний технічний університет

## ЕТАПИ ФОРМУВАННЯ ІСТОРИЗМІВ ТА СТАРОСЛОВ'ЯНІЗМІВ У СКЛАДІ ІСТОРИЧНОЇ ЛЕКСИКИ ТА ЇХ ПЕРЕКЛАД

*У статті розглядаються особливості перекладу історичних термінів, які тісно пов'язані з безперервним процесом становлення і розвитку окремих термінологічних систем, опис яких становить великий інтерес для сучасних учених. Дослідження даного матеріалу для лінгвістів представляється як вивчення історичної термінології російської й української мов, так і дослідження проблем її перекладу з однієї мови іншою.*

*Переклад тексту з дотриманням стильових ознак історичного характеру також є однією з найважливіших проблем, що впливають у процесі перекладу тексту. У статті вирішується наукова проблема змін значення і функціонального призначення історичних термінів у сучасних текстах. Для розуміння історії освоєння перебігу історичного процесу необхідне знання основних історичних понять, особливостей їх перекладу.*

*Спостереження показують, що слова, які впродовж віків зберігають кореневу морфему, надалі можуть оформлятися іншими суфіксами, не втрачати здебільшого старого значення. Соціально-історичні умови, що впливали на особливості мовної ситуації в Україні, багато в чому визначили характер її історичної термінології. Тому залишається безперечним фактом те, що внаслідок тісних зв'язків українського і російського народів українська мова протягом свого історичного розвитку запозичила низку лексичних елементів із російської мови, завдяки чому поповнилася її лексика.*

*Автор доходить висновку, що засвоєння слів із будь-якої мови, зокрема й російської, українською мовою було постійним і закономірним, воно збагачувало українську літературну мову і не було подібним до того, коли, наприклад, російські слова в українському мовленні вимовлялися на український лад і вживалися не у властивій українській мові граматичній формі. Такі слова тільки засмічували б, псували б українську мову.*

*Проте в сучасних східнослов'янських мовах продовжують діяти і розвиваються специфічні закономірності в лексичній системі, які не дозволяють здійснювати дієслівно-поморфемний переклад з однієї мови іншою. Та це й не обов'язково, тому що потрібно уникати невиправданих визначень, якщо для них є український відповідник.*

**Ключові слова:** історична лексика, старослов'янська мова, східнослов'янські мови, словниковий склад, переклад старослов'янців.

**Постановка проблеми.** Одним з актуальних завдань сучасної лінгвістики є докладне вивчення словникового складу мов. Особливо важливим є дослідження процесів становлення і розвитку окремих терміносистем у сучасних літературних мовах, їхнього функціонування та специфіки проникнення іншомовних елементів до термінологічного фонду національних мов.

**Актуальність теми** зумовлена тим, що особливості перекладу історичних термінів залишаються однією з нагальних проблем сучасного мовознавства протягом останніх десятиліть. Ця проблема тісно пов'язана з безперервним процесом становлення та розвитку окремих термінологічних систем, опис яких становить великий інтерес для сучасних учених. Безліч наукових праць присвячено вивченню проблем перекладу

історичних термінів. Інтерес для лінгвістів становить як вивчення історичної термінології російської й української мов, так і дослідження проблем її перекладу з однієї мови іншою.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Теоретичною базою дослідження послужили праці вітчизняних і закордонних мовознавців у галузі термінології, теорії перекладу, серед яких: І. К. Білодід, Б. Н. Головін, В. П. Даниленко, А. С. Д'яков, Т. Л. Канделакі, А. В. Крижановська, В. Н. Комісаров, І. Я. Франко, Т. І. Панько, інших лінгвістів. У роботах, присвячених проблемі перекладу історичної термінології, велика увага приділяється питанням функціонування термінів у мові.

**Постановка завдання.** Мета статті полягає у виявленні та комплексному аналізі особливос-

тей перекладу історичної терміносистеми, до складу якої входять старослов'янськи.

**Виклад основного матеріалу.** Генетично історична лексика сягає періоду Київської Русі. Розвивається вона вже тоді, коли князь Володимир Великий політично об'єднав роз'єднані князівства русичів. Свідченням є ті лексеми, які знаходимо в «Поученні дітям» В. Мономаха, «Київському літописі», «Галицько-Волинському літописі», «Руській правді» тощо.

На ранніх етапах розвитку письменства в українській мові можна виявити пласт слів історичної лексики, який у пам'ятках нехудожнього тексту має термінологічні риси і який стабілізується із часом. Процес супроводжується постійним його поповненням, уточненням тощо. Так, в історії формування історичної термінології важко переоцінити роль Т. Г. Шевченка. Уміння поета висловлювати глибинну структуру національних слів і використовувати їх у поєднанні з інтернаціоналізмами значною мірою зумовили подальший розвиток української лексики в напрямі її стилістичної диференціації. Маємо на увазі передусім такі слова, як: *народ, патріот, стратег, свобода, заробіток, республіка, вільнодумствувати*, інші, широко вживані в поезії Кобзаря.

Спостереження показують, що слова, які впродовж віків зберігають кореневу морфему, надалі можуть оформлятися іншими суфіксами, не втрачати здебільшого старого значення. Наприклад, у «Словнику української мови» П. П. Білецького-Носенка читаємо: *ремесло* (сучасне *ремесло*), *своєволенство* (сучасне *свавілля*), *обовязательство* (сучасне *зобов'язаність*) [1, с. 306–389].

Важливо, що в сучасній лексиці української мови збереглося багато слів, які беруть початок із давнього періоду та не зазнали істотних семантичних змін. До них належать: назви тварин: *звір, скот, риба, змія, черв'як*; назви рослин: *горіх, груша, слива, калина, ліщина, терен, черешня*; назви землі, небесних світил, вогню, води й інших явищ і предметів природи, назви житла й окремих знарядь праці: *земля, гора, берег, діл, долина, озеро, річка, полета*; назви предметів харчування: *вино, квас, масло, молоко, мука, м'ясо, пиво, сало, сир*.

Трансформація історичних термінів відбувається природним шляхом – успадкуванням лексики одних поколінь наступними. Водночас відбувається відбір старих і узвичаєння нових слів письменниками, ученими, особами, що мають причетність до державного керівництва, журналістами й іншими.

Історична лексика в українській мові поступово стабілізувалася, конкретизувалася, набувала

щораз системного характеру, по-новому кодифікувалася у зв'язку з новими суспільно-політичними віяннями, прагненням до соціального і політичного самоутвердження її носіїв [1, с. 9].

Становлення термінології нової української мови було нелегким, довгим, багато в чому було не таким, як в інших слов'янських мовах. Умови бездержавності, постійні дискримінаційні заходи стосовно української мови і в Росії, куди входила Наддніпрянина, і в Австро-Угорщині, де була Наддністрянщина, як і різного роду реакційні тенденції в розв'язанні мовних питань, – усе це стримувало розвиток української загальнонаціональної мови, отже, і її термінології.

Із середини XIX ст. спостерігається політична активізація національно-визвольних прагнень українського народу, для якого питання мови набувало особливої гостроти й актуальності. Постала проблема швидкого збагачення літературної мови суспільно-політичною лексикою. «Від результатів її розв'язання, – писав М. А. Жовтобрюх, – багато в чому залежав розвиток періодичної преси, робота суспільних організацій» [2, с. 108].

У середині XIX ст. українська преса запозичує з російської мови значну кількість слів соціально-політичного забарвлення: *чоловіцтво, правительство, власть, безробіття, народнодержавіє, благодарність, мятешник* та інші, які повною мірою були кальками. Проте більшість із цих термінів мали локальне функціонування і пізніше були витіснені термінами, що відповідають лексико-семантичній структурі української мови і є її власним надбанням: *людство, безробіття, подяка* тощо. Багато російських запозичень (структурні кальки, напівкальки) стали невід'ємною частиною українського лексичного фонду.

Поруч із церковнослов'янськими, полонізмами, германізмами, діалектизмами, як-от: *противоговорь, почитаніє закона, поборца, счетоводственно, обвиненець, попечинець, ворушня, визнаватель* та інші, широко функціонують слова, активні і в сучасній українській суспільно-політичній терміносистемі: *закон, безправність, порука, дипломатична особа, дати свідоцтво, репліка, касація, бути на комісії, узаконення, грошовий обіг* тощо. Національне пробивало собі дорогу стихійно, воно вбирало в себе і загальноукраїнські, і діалектні слова [3, с. 44–45].

Отже, процеси, які відбуваються в сучасному світі, нові підходи до розв'язання тих чи інших питань – усе це зумовлює кардинальні зміни в терміносистемах.

Незважаючи на таку спільність слів, переклад близькоспоріднених мов має свої особливості

і труднощі. «Близька спорідненість мов, – як відзначає І. К. Білодід, – має в собі і моменти, що вимагають до себе великої уваги у розумінні культури, правильності, нормативності мови, знання обох мов» [5, с. 99–101].

Українська історична лексика має давні корені та гіпотетично своїми джерелами сягає часів могутньої Київської Русі, про що свідчать давні літературні пам'ятки. Звичайні слова в давніх пам'ятках набували специфічного характеру, причому цей лінгвальний процес супроводжувався формуванням нових понять, що вступали одне з одним у парадигматичні відношення, утворювали своєрідні мікросистеми. Так, у «Руській правді» (1282 р.) слова *головник (убивця)*, і *видок (свідок)*, *вира (штраф за вбивство)*, *вирник (збирач вири)* уже зв'язуються у вузол історичної лексики.

Якщо зіставити сучасний стан історичної лексики української мови з її давнім станом (у XIV–XVI ст.), то легко виявити слова і словосполучення, які в результаті зникли з ужитку. Наприклад: *люди посполите – люди посполиті*, *рать – рать*, *окружник – окружник*, *текстумент – текстумент*, *подсудок – подсудок*.

Досліджуваний матеріал свідчить, що слова, які впродовж віків зберігають кореневу морфему, надалі можуть оформлятися іншими суфіксами, не втрачають здебільшого старого значення. Важливо й те, що в сучасній лексиці української мови збереглося багато слів, що беруть початок з давнього періоду: *оброк*, *жалоба*, *продаж*. Спрацьовує той чинник, що мова довговічніша за будь-які форми суспільного, політичного й економічного життя.

Словниковий склад української і російської мов є продуктом епох, тому в ньому помічаються лексичні елементи, що виникли в різні часи і періоди розвитку східнослов'янських мов. Частина слів, що бере свій початок ще з дописемної доби, була успадкована всіма слов'янськими мовами із спільнослов'янського лексичного фонду. Тому у словниковому складі української і російської мов можна виділити спільнослов'янську і спільну східнослов'янську історичну лексику.

Більшість слів української мови є власне українськими, вони виникли в період формування і розвитку української народності, а пізніше – нації. Поряд із такими словами є слова, запозичені з інших мов: старослов'янської, грецької і латинської, живих індоєвропейських і неіндоєвропейських мов. Лише українській мові, наприклад, властиві слова *бурлака*, *майбутній*, *бешикетний*, *гайворон*, *гаманець*, *гілка*, *жовтень*, *рушниця*, *лелека*, *потяг*, *борг*, *кома*, *мрія*, *без-*

*тямний*, *дивитися*, *божевілля*, *пожежа*, *будинок*, *гудзик*, *поживок*, *боржник*, *брунька*, *вершник*, *підмет*, *взуття*, *смуга*, *заздальгідь*, *поворозка*, *олівець* та інші. Багато нових слів у цей період з'явилося і в російській мові: *барський*, *баимак*, *безличный безобразник*, *крестьянин*, *бечевка*, *больничный*, *бесприютный*, *булавка*, *веский*, *всеобщий*, *годовой* та інші.

Старослов'янська мова з IX ст. виконувала роль єдиної міжнародної літературної мови слов'янства і довгий час функціонувала в певних жанрах. У X ст. старослов'янська мова разом із прийняттям християнства стала поширюватися і на території Київської Русі.

Протягом наступних століть старослов'янська мова вживалася як літературна мова східних слов'ян (головним чином у церковно-релігійній літературі). Засвоєння старослов'янських мов почалося ще в давньоруський період, але й пізніше тривалий час старослов'янська мова не втратила свого значення і відіграла важливу роль у процесі формування східнослов'янських літературних мов, української, російської і білоруської [6, с. 41–45].

Як відзначив академік І. К. Білодід, старослов'янська мова мала велику роль в історії української мови як одне з важливих джерел її збагачення і стилістичного вдосконалення [7, с. 109–116]. У період XIV – першої половини XVII ст. старослов'янська мова була надійною опорою старої української літературної мови в її боротьбі проти польсько-шляхетської експансії, намагання польського панства та єзуїтів сплюндрувати українську мову.

Старослов'янські в українській і російській мовах посідають неоднакове місце, тому що кожна мова різною мірою успадкувала традиції старокнижної мови. У російській мові старослов'янських більше, ніж в українській.

Переклад старослов'янських із російської мови українською не викликає труднощів, тому що це в основному лексичні відповідники, зрозумілі носіям мови.

До старослов'янських, що трапляються в історичній лексиці, належать деякі слова, що виражають церковні поняття і переклад яких труднощів не викликає, тому що переклад відбувався за допомогою лексичних еквівалентів: *воскресать – воскресати*, *воскресение – воскресіння*, *образ – образ*, *крест – хрест*, *креститель – хреститель*.

Виходячи з досліджуваного матеріалу, можна зробити висновок, що в перекладі старослов'янських труднощів не виникає, тому що вони в українській і російській мовах виступають як лексичні відповідники, які майже всі однаково пишуться,

тільки мають незначну різницю у вимові, проте зміст їх зрозумілий.

До складу історичної лексики належать також історизми, які теж мають свої особливості перекладу.

Засвоєння українською мовою російської лексики стало активним після возз'єднання України з Росією (із другої половини XVII ст.). Частина русизмів в різні часи засвоюються шляхом усно-розмовних контактів (рос. *артель*, *начальник*, *завод*, *чин*, *хозяїн* і под. та укр. *артіль*, *начальник*, *завод*, *чин*, *хазяїн* тощо).

Засвоєння з російської мови відбувалося здавна і постійно. У різні часи були засвоєні слова суспільно-політичної й офіційно-ділової лексики: рос. *декабрист* і укр. *декабрист*, рос. *народоволец* і укр. *народоволець*, рос. *чиновник* і укр. *чиновник*, рос. *указ* і укр. *указ*, рос. *законопроект* і укр. *законопроект*.

Історизми – це давні і водночас сучасні та єдині назви застарілих речей і явищ, які зникли або зникають із сучасного життя. Історизми не мають синонімів, слів-замінників. Не стало таких слів, як: *боярин* – *боярин*, *холоп* – *холоп*, *феодал* – *феодал*, *крепостной* – *кріпак*, *раб* – *раб*. Як бачимо, такі історизми легко перекладаються українською мовою, тому що мають лексичні відповідники.

Корінна перебудова урядово-адміністративного апарату в епоху Петра I спричинила значне розширення термінології в російській та українській мовах. Причому переклад таких термінів мало чим відрізняється від російських: *акт* – *акт*, *дума* – *дума*, *стрелец* – *стрілець*, *окольный* – *окольнічий*. Такі слова різняться лише незначними відмінностями в написанні та вимові.

У XIX ст. історична лексика нової української літературної мови поповнюється (через посередництво російської мови) термінами (рос. *перспектива* – укр. *перспектива*, рос. *департамент* – укр. *департамент*, рос. *фельдфебель* – укр. *фельдфебель*, рос. *унтер* – укр. *унтер*, рос. *ефрейтор* – укр. *ефрейтор* тощо), які легко перекладаються українською мовою, тому що за звуковим складом і змістом однакові, бо мають лексичні еквіваленти.

Одним з активних шляхів поповнення складу української історичної лексики було калькування, тобто точний поморфемний переклад багатьох російських слів і виразів. Так поширилися кальковані слова: *сотрудничество* – *співробітництво*, *предприятие* – *підприємство*, *хозяйство* – *господарство*, *учреждение* – *установа*.

Крім запозичень із російської мови, до української історичної лексики надходить багато термінів з інших слов'янських мов, зокрема польської,

починаючи із середини XIX ст. Взаємодія польської й української мов сприяла проникненню полонізмів в українську термінологію. Полонізмами можна вважати такі терміни: *вартість* (*wartość*), *роззброєння* (*rozbrojenie*), *утримання* (*utrzymanie*), *начальник* (*naczelnik*), інші. Польська мова, крім того, відіграла роль посередника для засвоєння українською мовою слів із західноєвропейських мов. Є низка історизмів, які перекладаються лексичними еквівалентами: *бурмистр*, *бурса*, *герб*, *замок*, *скарга*, *рух*, *справа*, *варта* тощо [8, с. 84].

Низку слів лексика української мови запозичила із чеської через польську мову, які також під час перекладу труднощів не викликають: *влада*, *гасло*, *табір*, *праця*, *брама*, *бавовна*, *власний*, *ганьба*, деякі інші. Усі ці слова зазвичай властиві й білоруській мові. У російській мові таких слів небагато. Є в лексиці української мови слова, засвоєні з білоруської мови: *бадьорий*, *дьоготь*, інші.

Деякі слова є спільними для української та білоруської мов, але їх немає в російській. Вони виникли під час формування української та білоруської народностей у межах Литовсько-Польської держави: *аркуш*, *байка*, *стегно*, *бавовна*, *блискучий* (білор. *бліскучы*), *блискавка* (білор. *бліскаук*), *блукаці* (білор. *блукаць*), *бугай*, *братерство* (білор. *братерства*), *братова* (*братовая*), *варта*, *вирок* (білор. *вырак*), *гультяй* (білор. *гультай*), *цибуля*, *діжка* (білор. *дзяжка*), *друкар*, *кордон* (білор. *кардон*), *палац*, *мова*, *пляшка*, *безпека* (білор. *бяспека*) та інші [8, с. 68]. Низку слів обидві мови засвоїли з тюркських мов: *алмаз* – *алмаз*, *амбар* – *амбар*, *аркан* – *аркан*, *аршин* – *аршин*, *базар* – *базар*.

Це в основному лексичні відповідники до запозичених слів, зрозумілі носіям української мови, які під час перекладу не потребують звернення до словників.

Деякі тюркізми простежуються лише в російській мові та не характерні для української і навпаки. Тільки українській літературній мові властиві слова: *байрак*, *кавун*, *казан*, *тлумач*, *чарка*, *чумак*. З іншого боку, тільки російській мові властиві тюркізми: *саха*, *деньги*, *кайма*, *карман*, *кафтан*, *кушак*, *лачуга* тощо.

**Висновки і пропозиції.** Соціально-історичні умови, що впливали на особливості мовної ситуації в Україні, багато в чому визначили характер її історичної термінології. Тому залишається безперечним фактом те, що внаслідок тісних зв'язків українського і російського народів українська мова протягом свого історичного розвитку запозичила низку лексичних елементів із російської мови, завдяки чому поповнилася її лексика.

Збагачувалася українська лексика і внаслідок контактів з іншими слов'янськими і неслов'янськими мовами. І це природно, тому що високорозвинена літературна мова і культура народу ніколи не замикаються в собі, а поповнюються найкращими надбаннями мов і культур інших народів.

Спільність багатьох компонентів лексичних складів і граматичних структур близькоспоріднених мов визначила спільність багатьох процесів і тенденцій їхнього розвитку. Водночас наявність деяких диференційних рис, зумовлених внутрішніми законами розвитку кожної з мов окремо і чинниками соціально-економічного і культурного плану, стала причиною для вироблення

національно-специфічних особливостей, що позначається і на перекладі соціально-політичної термінології з російської мови українською.

Труднощі в перекладі близькоспоріднених мов полягають не стільки в тому, що, крім багатьох спільних рис, кожна з таких мов має свої власні специфічні риси, скільки в тому, що такі особливості не завжди знаходяться на поверхні того чи іншого мовного явища, не завжди легко вичленюються із спільного для близькоспоріднених мов фонду, найчастіше таку специфіку (слова майже однаково звучать, але позначають зовсім різні поняття) вдається знайти лише шляхом глибокого лінгвістичного аналізу.

#### Список літератури:

1. Білецький-Носенко П. П. Словник української мови. Київ : Наукова думка, 1966. 421 с.
2. Жовтобрюх М. А. Формування українського публіцистичного словника в середині XIX ст. *Мовознавство і літературознавство* : збірка вибраних праць інститутів. Київ : Наукова думка, 1964. 168 с.
3. Проблеми української науково-технічної термінології : матеріали 1–11-ої міжнародних конференцій. Львів, 1992, 2010. 275 с.
4. Мацюк Г. П. Українська наукова термінологія кінця XIX ст. *Культура слова*. Київ, 1992. Вип. 42. 14 с.
5. Білодід І. К. Літературна мова і стандартність. *Мовознавство*. 1974. № 2. 16 с.
6. Білодід І. К. Наукова термінологія доби НТР – органічний складник сучасної літературної мови. *Культура слова*. Київ, 1982. С. 8.
7. Білодід І. К. Розвиток мов соціалістичних націй СРСР. Київ : Наукова думка, 1967. 286 с.
8. Никитина С. Е. О концептуальном анализе в народной культуре. *Логический анализ языка. Культурные концепты*. Москва : Наука, 1991. 123 с.

#### Stakhovska N. F. STAGES OF FORMATION OF HISTORISMS AND OLD SLAVICISMS IN THE COMPOSITION OF HISTORICAL VOCABULARY AND THEIR TRANSLATION

*The article discusses the features of the translation of historical terms, which are closely related to the continuous process of formation and development of individual terminological systems, the description of which is of great interest to modern scientists. The study of this material for linguists is both the study of the historical terminology of the Russian and Ukrainian languages, and the study of the problems of its translation from one language to another.*

*Translation of a text in compliance with stylistic features of a historical nature is also one of the most important problems arising in the process of text translation. This article solves the scientific problem of changes in the meaning and functional purpose of historical terms in modern texts. To understand the history of mastering the course of the historical process, it is necessary to know the basic historical concepts and the peculiarities of their translation.*

*Researches show that words that have retained the root morpheme for centuries can be further formed by other suffixes without losing part of the old meaning. The socio-historical conditions that influenced the peculiarities of the linguistic situation in Ukraine largely determined the nature of its historical terminology. Therefore, it remains an indisputable fact that as a result of close ties between the Ukrainian and Russian peoples, the Ukrainian language during its historical development has borrowed a number of lexical elements from the Russian language, due to which its vocabulary has been replenished.*

*The author comes to conclusion that the assimilation of words from any language, including Russian, in the Ukrainian language was constant and natural. This enriched the Ukrainian literary language and was not like when, for example, Russian words in Ukrainian speech were pronounced in the Ukrainian manner and were used in a grammatical form that was not characteristic of the Ukrainian language. Such words would only litter and spoil the Ukrainian language.*

*However, in modern East Slavic languages, specific patterns in the lexical system continue to operate and develop, which do not allow for verbal-pomorphic translation from one language to another. And this is not necessary, because you need to avoid unjustified names if there is a Ukrainian equivalent for them.*

**Key words:** *historical vocabulary, Old Slavonic language, East Slavic languages, vocabulary, translation of Old Slavonicisms.*

## СТРУКТУРНА, ПРИКЛАДНА ТА МАТЕМАТИЧНА ЛІНГВІСТИКА

УДК 811.111'36:81'42

DOI <https://doi.org/10.32838/2710-4656/2021.3-2/08>

**Жуковська В. В.**

Житомирський державний університет імені Івана Франка

### ПАРАМЕТРИЗАЦІЯ СИНТАКТИКО-ФУНКЦІЙНИХ ВЛАСТИВОСТЕЙ ГРАМАТИЧНОЇ КОНСТРУКЦІЇ: КВАНТИТАТИВНО-КОРПУСНИЙ АСПЕКТ

*Стаття презентує результати квантитативно-корпусної параметризації синтактико-функційних властивостей англійських відокремлених неособово-дієслівних і недієслівних конструкцій з експліцитним суб'єктом, здійсненої на засадах новітнього когнітивно-квантитативного підходу в лінгвістичних дослідженнях.*

*З позицій граматики конструкцій досліджувалися структури визнаємо граматичними конструкціями – некомпозиційними мовними знаками, що характеризуються єдністю форми й змісту (значення / функції) (FORM: [[aug/θaug] [SBJ<sub>NP</sub>] [PRED<sub>NE/VL</sub>]] ↔ MEANING: [...]<sub>FUNCTION</sub>).*

*Параметризація синтактико-функційних властивостей англійських відокремлених неособово-дієслівних і недієслівних конструкцій з експліцитним суб'єктом передбачає квантитативно-корпусний аналіз синтаксичних функцій, які виконують досліджувані конструкції в реченні, й здійснюється в аспекті реалізації факторів «адвербіальне розширення», «адитивне розширення» та «апозитивне розширення» параметру «Синтаксична функція стосовно матричної клаузи» із застосуванням квантитативно-корпусного методу колострукційного аналізу.*

*Результати проведеної квантитативно-корпусної параметризації синтактико-функційних властивостей англійських відокремлених неособово-дієслівних і недієслівних конструкцій з експліцитним суб'єктом засвідчили, що на сучасному етапі розвитку англійської мови відбувається переорієнтація синтаксичних функцій відокремлених неособово-дієслівних і недієслівних конструкцій з експліцитним суб'єктом із більш інформативно навантажених до менш інформативно навантажених. Доведено, що в сучасному вжитку відокремлені неособово-дієслівні й недієслівні конструкції з експліцитним суб'єктом проявляють переважне вживання у функції адитивного розширення. Функція адвербіального розширення також досить поширена, а для *despite* та *what with*-аугментованих мікроконструкцій є єдиною функцією, актуалізованою в досліджуваному матеріалі. Найменш представленою виявилася функція апозитивного розширення. У подальших дослідженнях з окресленої проблематики зосередимося на квантитативно-корпусній параметризації реляційних властивостей досліджуваних конструкцій.*

**Ключові слова:** параметризація, грамика конструкцій, квантитативні методи, неособово-дієслівні й недієслівні конструкції з експліцитним суб'єктом.

**Постановка проблеми.** Однією з актуальних проблем грамичної теорії, яка потребує опрацювання з позицій новітніх теорій мови, є дослідження таких складних синтаксичних утворень, як відокремлені неособово-дієслівні й недієслівні клаузи з експліцитним суб'єктом на зразок [[<sub>AUG</sub>*with*] [<sub>NP</sub>*the bats*] [<sub>XP</sub>*taking turns to be the starved victim*]]; [[<sub>NP</sub>*heart*] [<sub>XP</sub>*thumping*]]; [[<sub>AUG</sub>*despite*] [<sub>NP</sub>*oil*] [<sub>XP</sub>*being the lifeblood of industrial (modern)*

*society*]]; [[<sub>AUG</sub>*what with*] [<sub>NP</sub>*my three sons*] [<sub>XP</sub>*being away in the Army*]].

Означені синтаксичні утворення репрезентують неособово-дієслівну й недієслівну вторинну предикацію синтаксично незалежної конфігурації та виступають частиною мінімально двоклаузної структури, що складається з матричної клаузи й пунктуаційно відокремленої неособово-дієслівної або недієслівної клаузи з власним експлі-



кованим суб'єктом. Досліджувані клаузи є утвореннями фіксованої бінарної структури [NP XP], де NP – вторинний суб'єкт (SBJ), що не співвідноситься із суб'єктом матричної клаузи SBJ<sub>M</sub>, а (XP) – вторинний предикат (PRED), виражений неособовою формою дієслова (NF) (дієприкметник I (PI), дієприкметник II (PII), інфінітив (to-Inf)) або недієслівною частиною мови (VL) (іменною (NP), прикметниковою (AdjP), прислівниковою (AdvP) чи прийменниковою (PP) фразою), та приєднуються до матричної клаузи за допомогою аугменторів (aug) (*with, without, despite, what with*) або асиндетично ( $\emptyset$ aug).

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Неособово-дієслівні й недієслівні клаузи з експліцитним суб'єктом неодноразово привертала увагу дослідників із позицій різноманітних лінгвістичних напрямів і шкіл: *традиційної граматики* (G. Stump (1985 p.), G. Holland (1986 p.), O. Timofeeva (2011 p.), V. Kortmann (2013 p.) та інші); *генеративної граматики* (H. van Riemsdijk (1978 p.), J. McCawley (1983 p.), F. Beukema, T. Hoekstra (1984 p.), C. Felser, D. Britain (2007 p.)); *корпусно базованої лінгвістики* (P. J. Duffley, S. Dion-Girardeau (2015 p.), L. Fonteyn, N. van de Pol (2015 p.)); *системно-функціональної граматики* (Q. He, B. Yang (2015 p.), M. Khamesian (2016 p.)); *конструкційної граматики* (S. Riehemann, E. Bender (1999 p.), C. Bouzada-Jabois, J. Pérez-Guerra (2016 p.)) та інших. Такий далеко неповний перелік досліджень демонструє, що жодна наукова парадигма не залишила без уваги вивчення означених синтаксичних утворень, і свідчить про неординарність і складність цього мовного феномену.

**Постановка завдання.** Попри чисельність здійснених розвідок окреслена проблематика не втрачає своєї актуальності й порушує низку питань, які потребують подальшого вивчення із застосуванням новітніх надбань сучасного квантитативно-корпусного мовознавства. **Метою** презентованого дослідження є надати результати проведеної квантитативно-корпусної параметризації синтактико-функційних властивостей мережі англійських неособово-дієслівних і недієслівних конструкцій з експліцитним суб'єктом, здійсненої на засадах новітнього *когнітивно-квантитативного підходу* в лінгвістичних дослідженнях (V. Brezina (2018 p.), S. Th. Gries, A. Stefanowitsch (2004 p., 2013 p.), S. Th. Gries (2015 p.), A. E. Goldberg (1995 p., 2006 p., 2019 p.), A. Stefanowitsch (2020 p.) та інші).

**Виклад основного матеріалу.** Презентоване дослідження ґрунтується на теоретичних і мето-

дологічних засадах узуально базованої граматики конструкцій. Цей когнітивно орієнтований напрям лінгвістичних досліджень пропонує компетентну інтегративну методологію аналізу загальних та ідіосинкратичних властивостей мовних одиниць, в якій ефективно поєднуються квалітативні й квантитативно-корпусні методи дослідження, та визнає частоту вживання як фактор ступеню когнітивного укорінення (*entrenchment*) (автоматизації) конкретної моделі (патерну) як конструкції у свідомості мовців [3; 7]. З позицій граматики конструкцій відокремлені неособово-дієслівні й недієслівні клаузи з експліцитним суб'єктом визнаємо *граматичними конструкціями* – некомпозиційними мовними знаками, що характеризуються єдністю форми й змісту (значення / функції), в яких певний аспект плану вираження (форми) або плану змісту (значення / функції) не визначається з форми або змісту їхніх компонентів чи з інших наразі наявних у мові [4; 7; 9]. *Відокремлені неособово-дієслівні й недієслівні конструкції з експліцитним суб'єктом* (далі – ВКЕС) репрезентуються в схемі FORM: [[aug/ $\emptyset$ aug] [SBJ<sub>NP</sub>] [PRED<sub>NF/VL</sub>]] ↔ MEANING: [...]<sub>FUNCTION</sub>, де їх значення як структур рівня клаузи трактуємо не як закодовану семантику, а як синтаксичну функцію в дискурсі.

Відокремлені [[aug/ $\emptyset$ aug][Subj<sub>NP</sub>][Pred<sub>NF/VL</sub>]-конструкції утворюють таксономічну конструкційну мережу, яка розгортається навколо конструкційної схеми (*constructional scheme*), представленої конструкцією найвищого ступеня схематичності й абстрактності – *макроконструкцією* (*detcht-Subj Pred<sub>nf/vl</sub>-cnx*), ознаки якої успадковуються менш абстрактними *мезо-конструкціями* (*detcht- $\emptyset$ aug-Subj Pred<sub>nf/vl</sub>-cnx*, *detcht-aug-Subj Pred<sub>nf/vl</sub>-cnx* {AUG: *with, what with, without, despite*}) та індивідуальними *мікроконструкціями* (*detcht- $\emptyset$ aug-Subj Pred<sub>nf/vl</sub>-cnx*, *detcht-with-Subj Pred<sub>nf/vl</sub>-cnx*, *detcht-despite-Subj Pred<sub>nf/vl</sub>-cnx*, *detcht-without-Subj Pred<sub>nf/vl</sub>-cnx*, *detcht-what with-Subj Pred<sub>nf/vl</sub>-cnx* {NF: PI, PII, to-Inf; VL: NP, AdjP, AdvP, PP}) і втілюються в конкретних реалізованих конструкціях – *конструктах* (*his cheeks burning suddenly, with thick spectacles perched at the end of his nose, ...*).

Параметризація синтактико-функційних властивостей ВКЕС передбачає квантитативно-корпусний аналіз синтаксичних функцій, які виконують мікроконструкції (*detcht- $\emptyset$ aug-Subj Pred<sub>nf/vl</sub>-cnx*, *detcht-with-Subj Pred<sub>nf/vl</sub>-cnx*, *detcht-despite-Subj Pred<sub>nf/vl</sub>-cnx*, *detcht-without-Subj Pred<sub>nf/vl</sub>-cnx*, *detcht-what with-Subj Pred<sub>nf/vl</sub>-cnx*) у реченні, й здійснюється в аспекті реалізації факторів пара-

метру «Синтаксична функція щодо матричної клаузи» (FSYN). Такі мікроконструкції генералізуються для відповідних мезо-конструкцій *detcht-øaug-Subj Pred<sub>nf/vl</sub>-cnx*, *detcht-aug-Subj Pred<sub>nf/vl</sub>-cnx*, які своєю чергою стають основою висновків про макроконструкцію (*detcht-Subj Pred<sub>nf/vl</sub>-cnx*).

Частота вживання конструкцій свідчить про ступінь їхнього вкорінення в мовній спільноті й корелює з кількістю токенів конструкції (конструктив) за відповідним параметром / фактором. Верифікацію кількісних даних і встановлення статистично значущих показників здійснюємо за допомогою статистичної процедури, що отримала достатню апробацію в працях із квантитативно-корпусної лінгвістики й узуально базованої граматики конструкцій, – методу колострукційного аналізу [18]. Отримані показники дозволяють статистично-обґрунтовано визначити ознаки, що детермінують функціональну динаміку й синхронічну варіативність всієї мережі досліджуваних конструкцій та її окремих вузлів (*nodes*) (конструкцій певного рівня схематичності й абстрактності). Матеріалом дослідження слугують 11 000 конструктивів, відібраних із корпусу сучасної англійської мови – Британського національного корпусу (далі – BYU-BNC) [1].

Коректна параметризація лінгвістичного явища вимагає насамперед операціоналізацію вихідних понять, що дає можливість впорядкувати, алгоритмізувати оцінку аналізованого явища, базуючись на переліку факторів і рівнів їх лінгвальної реалізації в межах конкретного параметра.

Проблема встановлення синтактико-семантичних зв'язків між пропозицією ВКЕС і матричною клаузою є однією з найбільш дискутованих і дотепер не розв'язаних. Відсутність стандартних підрядних сполучників (*when, where, after, before* та інших), що експліцитно позначають підрядні адвербіальні відношення, підсилює *семантичну варіабельність (semantic variability)* [19, с. 3] ВКЕС і робить межі між різними типами цих синтаксичних утворень «досить розмитими» [2, с. 18].

Традиційно за ВКЕС визнається адвербіальний статус [14, с. 32; 12, 638], відповідно, ці утворення виконують функцію клаузних ад'юнктив. Залежно від типу зв'язку з матричною клаузою вирізняють такі синтактико-семантичні функції ВКЕС, як ад'юнктив часу, причини, умови, супутніх обставин, способу дії, уступки [5, с. 251]. Р. Квірк і співавтори зазначають, що стосовно матричної клаузи ВКЕС можуть функціонувати як обставинні речення часу, умови, причини й уступки, а аугментори *with* і *without* приписують своїм компонен-

там семантичну ознаку супутніх обставин, проте конкретніше значення цих синтаксичних утворень можна визначити лише з контексту [15, с. 1124].

Для деяких ВКЕС важко кваліфікувати, який тип адвербіальних відносин вони реалізують, радше їх можливо тлумачити як такі, що «пояснюють певний компонент або значення головного речення» [19, с. 335]. На думку Б. Кортмана [13, с. 194], як наявність прийменника для вільних ад'юнктивів не сприяє інтерпретації їхнього адвербіального значення, так і аугментор не визначає однозначно функцію ВКЕС. Звідси адвербіальна семантика ВКЕС потребує обговорення в кожному конкретному випадку [2, с. 31]. Отже, ВКЕС проявляють *конструкційне узгодження (constructional alignment)* із матричною клаузою, оскільки адвербіальний зв'язок між ними й матричною клаузою не завжди має композиційний характер, тобто не є маркованим і не виявляється через аналіз конститuentів конструкції. Адвербіальне значення, що його привносить ВКЕС в інтерпретацію значення матричної клаузи, не можна однозначно передбачити / вивести з індивідуальних значень конститuentів конструкції.

З огляду на вказану неоднозначність у трактуванні синтаксичних функцій ВКЕС параметризацію синтактико-функційних особливостей ВКЕС у сучасній англійській мові здійснюємо на основі адаптованої до цілей нашого дослідження системно-функціональної класифікації логіко-семантичних ролей нефінітних клауз, запропоновану в дослідженні [6]. Для ідентифікації синтаксичної функції конкретного конструкта з метою мінімізації випадків множинної інтерпретації здійснювався ретельний аналіз його лінгвального контексту з огляду на тип і семантику предикату ВКЕС, положення в реченні, наявність / відсутність аугментора, прагматичні фактори й тип контексту. У ситуаціях, коли декілька інтерпретацій конструкта були можливими, обиралися найбільш інформаційно навантажені семантичні відносини (в термінах [13, с. 133]). Проте навіть із застосуванням усіх вказаних чинників встановлення синтаксичної функції конкретного ВКЕС у деяких випадках не було однозначним.

Як вже було зазначено, на відміну від підрядних сполучників, що вводять особово-дієслівні й безсуб'єктні ад'юнкти, аугментори у ВКЕС не беруть безпосередньої участі в ідентифікації синтаксичних ролей цих структур. Зважаючи на відсутність морфосинтаксичної інтеграції в структуру матричної клаузи, означені структури не мають обмежувального характеру, тобто

їхнє значення не впливає на значення матричної клаузи [11, с. 864]. Проте синтаксична функція ВКЕС є контекстно-залежною та інтерпретується щодо матричної клаузи [10, с. 1266]. Звідси визнаємо ВКЕС залежними клаузами, що знаходяться з матричною клаузою в синтактико-семантичних відносинах гіпотаксису, реалізуючи відношення гіпотаксисного розширення (*expansion*) пропозиції матричної клаузи шляхом актуалізації функцій *адвербіального* (*enhancement*), *адитивного* (*extension*) та *апозитивного* (*elaboration*) розширення.

ВКЕС виконує функцію *адвербіального розширення* (*enhancement*) у випадку, коли вона поширює значення пропозиції матричної клаузи, шляхом її кваліфікації в аспекті часу, місця, способу, причини чи умови. Аналіз синтаксичних функцій означених мікроконструкцій у межах відповідних контекстів засвідчив, що досліджувані синтаксичні утворення можуть актуалізувати від одного до семи адвербіальних значень, серед яких:

- 1) адвербіальне значення причини;
- 2) адвербіальне значення часу;
- 3) адвербіальне значення способу дії;
- 4) адвербіальне значення результату;
- 5) адвербіальне значення умови;
- 6) адвербіальне значення уступки;
- 7) адвербіальне значення мети.

Наприклад:

[*With your mother chasing you*]<sub>reason</sub>, we've got to keep you out of sight for a while (BYU-BNC; H8T);

[*Times being hard*]<sub>condition</sub>, annual subscriptions were set at five bob (BYU-BNC; ABE).

Функція *апозитивного розширення* (*elaboration*). За умови апозитивного розширення ВКЕС поширює значення матричної клаузи, надаючи подальшу її специфікацію чи деталізацію та не вносячи водночас нових елементів, а радше характеризуючи наявні шляхом уточнення, роз'яснення,

опису чи коментування. ВКЕС у ролі тлумачення та екземпліфікації надає пояснення всій пропозиції матричної клаузи або її частини через специфікацію, уточнення чи надання деталей. ВКЕС маніфестує функцію *апозитивного розширення* (*elaboration*) у випадках, коли суб'єкт ВКЕС знаходиться в повному або частковому корелативному зв'язку з номінативною групою (не обов'язково суб'єктом) матричної клаузи, наближаючись за значенням до постмодифікувальної клаузи (*appositional*), наприклад:

The Dean and his pet labrador are both depicted wearing dog collars; the bursar, [*with ears big enough to flap over to Christ Church*], is seen tightly clenching two money bags (BYU-BNC; A7D).

Функція *адитивного розширення* (*extension*). За умови адитивного розширення ВКЕС поширює пропозицію матричної клаузи, додаючи до неї нову інформацію, імплікуючи супутні обставини або позначаючи стан / подію, що супроводжує стан / подію в матричній клаузі без специфікації відносин між ВКЕС і матричною клаузою, наприклад:

There were several families under the trees now, [*with little children running around and babies crawling about in the grass*] (BYU-BNC; HTX).

Отже, параметр «Синтаксична функція щодо матричної клаузи» (FSYN) маніфестується у факторах «адвербіальне розширення» (Enhnt), «адитивне розширення» (Extn) та «апозитивне розширення» (Elbn). Аналіз досліджуваного матеріалу засвідчив низку відмінностей у кількісних показниках синтаксичних функцій, які виконуються досліджуваними мікроконструкціями. Результати надані в Таблиці 1, в якій презентована нормалізована на мільйон слововживань частота мікроконструкцій у виокремлених функціях.

Як видно з наведених кількісних даних, функція адвербіального розширення притаманна всім

Таблиця 1

Кількісна реалізація факторів параметру «Синтаксична функція стосовно матричної клаузи»

Фактор	Enhnt	Extn	Elbn
	норм. ч-та	норм. ч-та	норм. ч-та
<b>мікроконструкція</b>			
<i>dtcht-øaug-Subj Pred<sub>nf/vl</sub>-cxn</i>	18,68	22,73	3,45
<i>dtcht-with-Subj Pred<sub>nf/vl</sub>-cxn</i>	12,71	44,17	3,16
<i>dtcht-despite-Subj Pred<sub>nf/vl</sub>-cxn</i>	3,52	–	–
<i>dtcht-without-Subj Pred<sub>nf/vl</sub>-cxn</i>	0,15	0,92	–
<i>dtcht-what with-SubjPred<sub>nf/vl</sub>-cxn</i>	0,54	–	–
<b>мезо-конструкція</b>			
<i>detcht-øaug-Subj Pred<sub>nf/vl</sub>-cnx</i>	18,68	22,73	3,45
<i>detcht-aug-Subj Pred<sub>nf/vl</sub>-cnx</i>	16,92	45,09	3,16

мікроконструкціям. Звертає на себе увагу той факт, що *despite* і *what with*-аугментовані мікроконструкції типово реалізують лише адвербіальну функцію, свідченням цьому є відсутність у досліджуваній вибірці прикладів актуалізації цими утвореннями адитивної та апозитивної функцій. Щодо *dtcht-without-SubjPred<sub>nf/vl</sub>-cxn* мікроконструкції, то випадки реалізованої функції адитивного розширення суттєво перевищують випадки актуалізованої функції адвербіального розширення за повною відсутністю прикладів апозитивного розширення. Натомість мікроконструкції *dtcht-øaug-SubjPred<sub>nf/vl</sub>-cxn* та *dtcht-with-SubjPred<sub>nf/vl</sub>-cxn* як найбільш кількісно репрезентовані в досліджуваній вибірці проявляють найбільшу варіативність як у кількості реалізованих синтаксичних функцій, так і в їх типах. Як показують кількісні дані, для неаугментованої *dtcht-øaug-SubjPred<sub>nf/vl</sub>-cxn* мікроконструкції типовими функціями є функції адитивного й адвербіального розширення, а функція апозитивного розширення є найменш репрезентованою. У мікроконструкції з аугментором *with* таке ж саме співвідношення функцій, проте з явним домінуванням функції адитивного розширення.

У неаугментованій *dtcht-øaug-SubjPred<sub>nf/vl</sub>-cxn* мезо-конструкції спостерігаємо незначне перевагування функції адитивного розширення над функцією адвербіального розширення, натомість в аугментованій *dtcht-aug-SubjPred<sub>nf/vl</sub>-cxn* мезо-конструкції функція адитивного розширення домінує над іншими синтаксичними функціями.

Зауважимо, що аналіз кількісних даних свідчить про певні тенденції у вживанні досліджуваних конструкцій, проте не визначає закономірності їх функціонування. Для встановлення статистично значущих показників зв'язку певної

мікроконструкції та відповідної синтаксичної функції застосовуємо одну з технік колострукційного аналізу – розмежувальний аналіз. Цей квантитативно-корпусний метод дозволить визначити ступінь атракції синтаксичної функції до однієї з двох порівнюваних мікроконструкцій. Оскільки в діахронічному ракурсі неаугментований тип ВКЕС визнається більш ранньою структурою, а аугментовані типи з'явилися пізніше [20, с. 266], то застосовуємо цей метод для пар мезо-конструкцій, в якій неаугментована мікроконструкція порівнюється з кожною з досліджуваних аугментованих мікроконструкцій, а саме: 1) *dtcht-øaug-SubjPred<sub>nf/vl</sub>-cxn* vs *dtcht-with-SubjPred<sub>nf/vl</sub>-cxn* і 2) *dtcht-øaug-SubjPred<sub>nf/vl</sub>-cxn* vs *dtcht-without-SubjPred<sub>nf/vl</sub>-cxn*. Зрозуміло, що мікроконструкції *dtcht-despite-SubjPred<sub>nf/vl</sub>-cxn* та *dtcht-what with-SubjPred<sub>nf/vl</sub>-cxn* не піддаються квантитативному аналізу з огляду на їх виключне вживання лише в одній із виокремлених синтаксичних функцій (адвербіальній функції).

Дані дистинктивно-коваріаційного аналізу свідчать, що в парі мікроконструкцій *dtcht-øaug-SubjPred<sub>nf/vl</sub>-cxn* (K1, де К – конструкція) та *dtcht-with-SubjPred<sub>nf/vl</sub>-cxn* (K2) функції адвербіального й апозитивного розширення виявляють найвищу силу атракції до неаугментованої мікроконструкції, а функція адитивного розширення – до *with*-аугментованої мікроконструкції (колострукційне притягнення  $> 3 = p < 0,001$ ) (див. таблицю 2).

У парі *dtcht-øaug-SubjPred<sub>nf/vl</sub>-cxn* (K1) і *dtcht-without-SubjPred<sub>nf/vl</sub>-cxn* (K2) синтаксична функція апозитивного розширення виявила найвищий показник сили атракції (колострукційне притягнення  $> 3 = p < 0,001$ ) до мікроконструкції *dtcht-øaug-SubjPred<sub>nf/vl</sub>-cxn*, а функція адитивного

Таблиця 2

Сила атракції між синтактико-семантичною функцією та мікроконструкціями *dtcht-øaug-SubjPred<sub>nf/vl</sub>-cxn* і *dtcht-with-SubjPred<sub>nf/vl</sub>-cxn*

Синтаксична функція	Атракція до конструкції	Сила колострукційного притягнення
адвербіальне розширення	K1_øaug	112,505
апозитивне розширення	K1_øaug	6,5288
адитивне розширення	K2_with	128,0615

Таблиця 3

Сила атракції між синтаксичною функцією та мікроконструкціями *dtcht-øaug-SubjPred<sub>nf/vl</sub>-cxn* і *dtcht-without-SubjPred<sub>nf/vl</sub>-cxn*

Синтаксична функція	Атракція до конструкції	Сила колострукційного притягнення
адвербіальне розширення	K1_øaug	9,0648
адитивне розширення	K2_without	13,5375

розширення – до мікроконструкції *dtcht-without-SubjPred<sub>nf/vl</sub>-cxn* (див. таблицю 3).

Таку ж статистичну процедуру було застосовано для виявлення ступеня притягнення типів реалізованого адвербіального значення в межах маніфестації функції адвербіального розширення до мікроконструкцій *dtcht-øaug-SubjPred<sub>nf/vl</sub>-cxn* vs *dtcht-with-SubjPred<sub>nf/vl</sub>-cxn*. Інші типи аугментованих конструкцій (з аугменторами *despite* і *what with*) не порівнюються, оскільки ці конструкції є монофункціональними та їхні адвербіальні значення чітко окресленими (*dtcht-despite-SubjPred<sub>nf/vl</sub>-cxn* – уступки; *dtcht-what with-SubjPred<sub>nf/vl</sub>-cxn* – причини). Отримані дані дистинктивно-коваріаційного аналізу надано в таблиці 4.

Інтерпретація отриманих статистичних показників засвідчила найвищий (колострукційне притягнення  $> 3 = p < 0,001$ ) і високий (колострукційне притягнення  $> 2 = p < 0,01$ ) ступінь атракції між мікроконструкцією *dtcht-øaug-SubjPred<sub>nf/vl</sub>-cxn* та адвербіальними значеннями причини, способу дії, умови, часу й мети. Притягнення також проявляється і між цією мікроконструкцією та адвербіальним значенням результату, проте статистичний показник менший за найнижчий показник критичного значення  $p$  (колострукційне притягнення  $> 1,30103 = p < 0,05$ ). Своєю чергою мікроконструкція *dtcht-with-SubjPred<sub>nf/vl</sub>-cxn* виявила притягнення лише до адвербіального значення уступки, але показник сили атракції є нижчим за критичне значення (колострукційне притягнення  $> 1,30103 = p < 0,05$ ).

Б. Кортман [13, с. 121] класифікує адвербіальні відносини на основі критерію обсягу фонічних знань або (спів)контекстуально зумовлених мовних даних, необхідних мовцеві для ідентифікації семантичних відносин між підрядною та матричною клаузами. Відповідно до означеної класифікації між пропозиціями ВКЕС і матричної клаузи виокремлюємо адвербіальні відносини з більшим і меншим інформаційним навантаженням. До

прикладу, для інтерпретації ВКЕС і матричної клаузи як послідовності подій (передування чи слідування) необхідно залучити більше фонічних знань, а ніж як одночасних подій. Тому ВКЕС одночасності дії щодо матричної події класифікуємо як менш інформативні відношення, натомість часові відношення передування чи слідування події матричної клаузи визнаємо більш інформативними. Звідси ВКЕС у функції адвербіального розширення, актуалізуючи значення причини, часу, результату, умови, уступки, мети, реалізують більш інформаційно навантажені типи семантичних відносин. ВКЕС у функції апозитивного розширення експлікують відношення пояснення (екземпліфікації), а тому трактуються як менш інформативно навантажені синтактико-семантичні відносини. Реалізуючи функцію адитивного розширення, ВКЕС маніфестують синтактико-семантичні відношення супутніх обставин, також активізуючи синтактико-семантичні відношення з нижчим рівнем інформаційного навантаження. Таким чином, у нашому баченні синтактико-функційна класифікація ВКЕС сучасної англійської мови за ступенем інформаційного навантаження набуває такого вигляду (рис. 1).

За даними [2, с. 187–188] з пізньоновоанглійського періоду до сучасності простежується поступовий спад у кількості найбільш інформаційно навантажених типів до менш інформаційно навантажених типів вільних ад'юнктивів і саплементивів. Отримані квантитативно-корпусні дані свідчать, що така ж ситуація спостерігається і з відокремленими неособово-дієслівними й недієслівними конструкціями з експліцитним суб'єктом у сучасній англійській мові. Це проявляється в превалюванні конструкцій, що мають «слабке» інформаційне навантаження (функції адитивного й апозитивного розширення (61,4% і 6% від загальної вибірки)), за яких конструкції виконують функції супутніх обставин, екземпліфікуючи й додаючи нові деталі до пропозиції матричної клаузи. Ади-

Таблиця 4

**Сила атракції між типами адвербіального значення та мікроконструкціями**  
*dtcht-øaug-SubjPred<sub>nf/vl</sub>-cxn* і *dtcht-with-SubjPred<sub>nf/vl</sub>-cxn*

Адвербіальне значення	Атракція до конструкції	Сила колострукційного притягнення
причини	K1_øaug	72,0421
способу дії	K1_øaug	25,8154
умови	K1_øaug	8,255
часу	K1_øaug	7,3883
мети	K1_øaug	2,568
результату	K1_øaug	0,1475
уступки	K2_with	0,4034

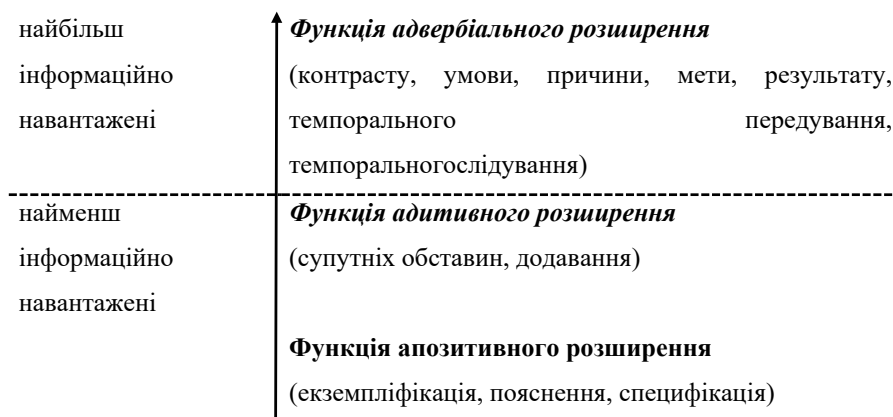


Рис. 1. Синтактико-функційна класифікація ВКЕС сучасної англійської мови

тивна функція зафіксована для трьох мікроконструкцій (*dtcht-**oaug**-SubjPred<sub>nf/vl</sub>-cxn*, *dtcht-**with**-SubjPred<sub>nf/vl</sub>-cxn* та *dtcht-**without**-SubjPred<sub>nf/vl</sub>-cxn*), а апозитивна – у двох (*dtcht-**oaug**-SubjPred<sub>nf/vl</sub>-cxn*, *dtcht-**with**-SubjPred<sub>nf/vl</sub>-cxn*). Статистично значуще притягнення встановлено між функцією адитивного розширення та *with*- і *without*-аугментованих мікроконструкцій, а також між функцією апозитивного розширення та неаугментованою мікроконструкцією.

Інформаційно більш навантажені адвербіальні відносини також досить репрезентовані (функція адвербіального розширення (32,6% від загальної вибірки)), проте їхня кількість нижча в порівнянні з інформаційно менш навантаженими контекстами. Серед адвербіальних значень досить часто вживаними виявилися значення причини, способу дії, умови, часу й мети, що мають статистично значущі показники атракції лише з однією мікроконструкцією *dtcht-**oaug**-SubjPred<sub>nf/vl</sub>-cxn*. Мезо-конструкції *dtcht-**despite**-SubjPred<sub>nf/vl</sub>-cxn* та *dtcht-**what with**-SubjPred<sub>nf/vl</sub>-cxn* типово маніфестують адвербіальні значення (уступки й причини відповідно).

Переважання в сучасній англійській мові менш інформаційно навантажених ВКЕС пояснюємо дією принципу когнітивної складності (*cognitive complexity principle*) [16; 17], відповідно до якого в складніших когнітивних контекстах, які вимагають підвищеного рівня витрат на оброблення, перевага надається структурам з експліцитною синтаксичною формою. Звідси чим складніша інтерпретація синтактико-семантичних відносин між матричною клаузою та ВКЕС, тим ймовірніше маркування ВКЕС певною лексичною одиницею, що конвенційно використовується на позначення відповідних синтактико-семантичних відносин. Експліцитне маркування ВКЕС

засобами аугментації з вищим ступенем ймовірності сприяє тому, що відповідна синтаксична одиниця отримує інтерпретацію, яку передбачав мовець. Звідси мікроконструкції з аугменторами *despite* і *what with* проявляють більш інформативні адвербіальні відносини. А мікроконструкції *dtcht-**oaug**-SubjPred<sub>nf/vl</sub>-cxn* та *dtcht-**with**-SubjPred<sub>nf/vl</sub>-cxn* переважають в адитивній функції, додаючи супутню інформацію або більше поширюючи зміст матричної клаузи, що потребує менших фонових знань для інтерпретації та, як наслідок, менших когнітивних зусиль на оброблення. В апозитивній функції ВКЕС потребує найменших контекстуальних «зачіпок» для правильної інтерпретації.

**Висновки і пропозиції.** Отже, результати проведеної квантитативно-корпусної параметризації синтактико-функційних властивостей *відокремлених неособово-дієслівних і недієслівних конструкцій з експліцитним суб'єктом* дозволили дійти висновку, що на сучасному етапі розвитку англійської мови відбувається переорієнтація синтаксичних функцій ВКЕС із більш інформативно навантажених до менш інформативно навантажених. Доведено, що в сучасному вжитку ВКЕС проявляють переважне вживання у функції адитивного розширення. Функція адвербіального розширення також досить поширена, а для *despite* і *what with*-аугментованих мікроконструкцій є єдиною функцією, актуалізованою в корпусному матеріалі. Найменш представленою виявилася функція апозитивного розширення.

ВКЕС виступають продуктивним засобом конденсації інформації на рівні клаузи, сприяють передачі повідомлення мінімізовано як у плані вираження (формою предиката), так і в плані значення (через експліцитно немарковані синтактико-функційні відносини між ВКЕС і матрич-

ною клаузою). ВКЕС вживаються за умови, коли досягнута мовна економія висловлення не переважається обсягом часу й зусиль, необхідних мовцю для когнітивного оброблення закладеного у висловленні повідомлення. Вважаємо, що тенденція до вживання ВКЕС у менш інформаційно навантажених контекстах стане домінантною в англійській мові, адже затрати на опосередко-

вану інтерпретацію не можуть бути компенсовані перевагами ефективною компресією інформації. Перспективою подальших досліджень з окресленої проблематики вважаємо здійснення квантитативно-корпусної параметризації реляційних властивостей відокремлених неособово-дієслівних і недієслівних конструкцій з експліцитним суб'єктом сучасної англійської мови.

#### Список літератури:

1. BNC-BYU. URL: [www.english-corpora.org/bnc/](http://www.english-corpora.org/bnc/) (дата звернення: 25.04.2021).
2. Bousada-Jabois C. Nonfinite supplements in the recent history of English : Tese de Doutorado. Universida de Vigo, 2020. 336 p.
3. Diessel H. Usage-based linguistics. *Oxford Research Encyclopedia of Linguistics* / ed. M. Aronoff. New York, 2017. URL: <http://linguistics.oxfordre.com/view/10.1093/acrefore/9780199384655.001.0001/acrefore-9780199384655-e-363?rsk=ivWwgv&result=2> (дата звернення: 25.04.2021).
4. Goldberg A. E. Explain me this: Creativity, Competition, and the Partial Productivity of Constructions. Princeton / Oxford : Princeton University Press, 2019. 195 p.
5. He Q., Yang B. A Corpus-Based Approach to Genre and Diachronic Distribution of English Absolute Clauses. *Journal of Quantitative Linguistics*. 2015. Vol. 22. № 3. P. 250–272.
6. He Q., Yang B. Absolute Clauses in English from the Systemic Functional Perspective. A Corpus-Based Study. Berlin, Heidelberg : Springer, 2015. 178 p.
7. Hilpert M. Construction Grammar and its Application to English. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2014. 219 p.
8. Hilpert M., Diessel H. Entrenchment in Construction grammar. Language and the human lifespan series. *Entrenchment and the psychology of language learning: How we reorganize and adapt linguistic knowledge* / ed. H.-J. Schmid. American Psychological Association ; De Gruyter Mouton, 2017. P. 57–74.
9. Hoffmann Th. Construction Grammars. *The Cambridge Handbook of Cognitive Linguistics*. Cambridge : Cambridge University Press. 2017. P. 310–329.
10. Huddelson R. D., Pullum G. K. The Cambridge Grammar of the English language. Cambridge : Cambridge University Press, 2002. 1842 p.
11. Kaltenböck G., Heine B., Kuteva T. On thetical Grammar. *Studies in Language*. 2011. № 35. P. 848–893.
12. Kim J.-B., Davies M. English *what with* absolute constructions: a Construction Grammar perspective. *English Language and Linguistics*. 2020. Vol. 24. № 4. P. 637–666.
13. Kortmann B. Free adjuncts and absolutes in English : Problems of control and interpretation. London, New York : Routledge. 1991. 253 p.
14. Martinčić U. Encasting the Absolutes. *English Language Overseas Perspectives and Enquiries*. 2014. Vol. XI. P. 21–34.
15. Quirk R. S., Greenbaum G., Leech G., Svartvik J. A Comprehensive Grammar of the English Language. London : Longman, 1985. 1779 p.
16. Rohdenburg G. Cognitive complexity and increased grammatical explicitness in English. *Cognitive Linguistics*. 1996. Vol. 7. № 2. P. 149–182.
17. Rohdenburg G. The complexity principle at work with rival prepositions. *English Language and Linguistics*. 2020. Vol. 24. № 4. P. 769–800.
18. Stefanowitsch A., Gries St. Th. Collostructions: Investigating the interaction between words and constructions. *International Journal of Corpus Linguistics*. 2003. Vol. 8. № 2. P. 209–243.
19. Stump G. T. The Semantic Variability of Absolute Constructions. Dordrecht : D. Reidel Publishing Company, 1985. 422 p.
20. van de Pol N., Cuyckens H. The diffusion of English absolutes: A diachronic register study. *Corpus Interrogation and Grammatical Patterns* / Eds. K. Davidse, C. Gentens, L. Ghesquière, L. Vandelanotte. Amsterdam, 2014. P. 265–294.

**Zhukovska V. V. PARAMETRISATION OF SYNTACTIC AND FUNCTIONAL FEATURES OF GRAMMATICAL CONSTRUCTION: A QANTITATIVE-CORPUS RESEARCH**

*This article presents the results of the conducted quantitative-corpus parametrization of syntactic and functional properties of the English detached nonfinite and verbless constructions with the explicit subject (DCES), carried out within the framework of the cognitive-quantitative approach in linguistics.*

*From the construction grammar perspective, the patterns under scrutiny are viewed as grammatical constructions since they instantiate sufficiently frequent pairings of form and content (meaning/function) (FORM: [[aug/øaug] [SBJ<sub>NP</sub>] [PRED<sub>NE/VL</sub>]] ↔ MEANING: [...] FUNCTION).*

*The parameterization of syntactic and functional properties of the analyzed constructions is carried out in a way of the quantitative-corpus analysis of the syntactic functions they perform in a sentence. It is carried out based on such factors as “adverbial expansion”, “additive expansion” and “appositive expansion” within the parameter “Syntactic function with respect to the matrix clause” applying the quantitative-corpus method of collocation analysis.*

*The results of the quantitative corpus-based parameterization of the syntactic and functional properties of the detached nonfinite and verbless constructions with the explicit subject reveal that in Present-day English the analyzed constructions are characterized by reorientation from more informative to less informative syntactic functions. It is proved that in modern usage these constructions are predominantly used in the additive expansion function. The adverbial expansion function is also reasonably common, and for despite and what with-augmented micro-constructions the only one realized in the studied material. The least represented is the function of appositive expansion. In further research, we will focus on the quantitative-corpus parameterization of the relational properties of the studied structures.*

**Key words:** *parametrisation, construction grammar; quantitative methods, nonfinite and verbless constructions with the explicit subject.*



**Мітроусова Т. В.**

Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка

**ГРАФІЧНІ ЗАСОБИ МОВНОЇ ГРИ  
У РОМАНІ ПОЛА БІТТІ «ЗАПРОДАНЕЦЬ»**

У лінгвістиці під терміном «мовна гра» давно вже вбачають навмисне нестандартне відхилення від лінгвістичних чи комунікативних норм, прагматично налаштоване на певну реакцію зі сторони реципієнта. Сучасна література чудово демонструє пошук свого стилю, у якому мовна гра не тільки реалізує іронію та гумор, але й сприяє авторській задумці віднайти своє найповніше відбиття. У контексті мовної гри дослідники виокремлюють у художньому дискурсі різноманітні стилістично позначені графічні форми. Графіка виступає фактором, який не тільки привертає увагу і сприяє появі додаткового смислу в оповіді, але й за задумом автора направляє читача в його подальшій інтерпретації. Найбільш вживаними графічними засобами є збільшення кількості графем (подвоєння, потроєння), використання особливих шрифтів у слові або реченні, підкреслювання, розрядка, курсив, дефісація, тире тощо. Графічна презентація одиниці фрази чи уривку порушує його однорідність і візуально вирізняється у графічній площині всього тексту, а все для того, щоб передати читачеві те, що позначається тональністю чи наголосом.

Пол Бітті, який любить називати себе «Чорним», а не афроамериканським письменником, написав провокативний роман «Запроданець» у 2015 р. (наступного ж року твір отримав Букерівську премію). Запроданець (одне із прізвиськ головного героя) – чорношкірий фермер, котрий проживає у вигаданому неблагонадійному гетто Діккенс на околиці Лос-Анджелеса, ініціює не тільки відновлення свого зниклого містечка на мапі, але й рабства та сегрегації. Дії героя призводять до резонансної справи у Верховному суді США, де постає питання: хто знає краще про рівність і справедливість, герой чи суспільство? Написаний із гумором твір виявляється їдкою сатирою на американську дійсність, де автор пропонує людям скинути маски. Бітті не тільки оголює расові стереотипи, життя різнонаціональних громад із неправильним визначенням расової ідентичності, але й лицемірство суспільства, базованого на принципах дискримінації.

Письменник використовує широку палітру авторської пунктуації та графіки. Графічне оформлення тексту не тільки виявляється засобом, що виконує суто композиційно-виразні функції, але використовується й як засіб суб'єктивації оповіді із широким спектром експресивно-стилістичних значень.

**Ключові слова:** мовна гра, графічні засоби, структура тексту, стилістичні прийоми, візуалізація.

**Постановка проблеми.** Поняття «мовна гра» з'явилося завдяки австрійському філософу Л. Вітгенштейну, котрий вбачав у ній лінгвістичну поведінку мовців у різноманітних життєвих ситуаціях. Згодом у лінгвістиці під «мовною грою» почали розуміти навмисне відхилення від норм, коли довільне ставлення до форми мови отримує певне естетичне завдання. Нині дослідження науковців охоплюють широке коло питань як щодо визначення самого поняття «мовна гра», так і щодо виокремлення найбільш продуктивних її типів і форм, серед яких можна виділити застосування графічних засобів на письмі (використання пробілів між словами, капіталізацію літер, підкреслення, різноманітні шрифти тощо).

Кінець ХХ – початок ХХІ ст. демонструє, що сучасні письменники застосовують графічні засоби самим широким способом у сюжетній канві задля посилення експресивної функції мови. За всієї своєї наближеності до постмодерністської стилістики ці письменники виходять за рамки її світогляду, використовуючи її елементи в контексті їх творчості.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Сучасна лінгвістична наука оперує значною кількістю розвідок, присвячених особливостям графіки, якою маркується текст. Праці С. С. Аверінцева, І. Г. Бабенко, М. І. Гаспарова, Ю. В. Казаріна, Ю. Н. Караулова, Ю. М. Лотмана, В. І. Чепурних, В. В. Корольової, М. А. Жовтобрюха та ін. заклали

підвалини у дослідженнях поетики графіки. Передусім науковці підкреслюють, що вивчення складу письмових знаків в окремому тексті, їх функцій і способів застосування є необхідною умовою наукового аналізу прозового твору, що й зумовлює актуальність дослідження.

Термін «графічна форма» вперше застосував Б. В. Томашевський у праці «Теорія літератури. Поетика», визначивши роль і функції явища. Дослідник зазначав, що «графічні представлення відіграють значну роль. Ділення на абзаци, пробіли, розподіл рядків рисочками або зірочками – все це дає зорові вказівки, які дають опору сприйняттю будови твору. Так само зміна шрифтів, спосіб напису слів – все це може відігравати свою роль у сприйнятті тексту» [9, с. 99].

Надалі виникнення такої мовознавчої дисципліни, як графічна лінгвістика активізувало зацікавленість у графічному просторі мови та появу різних дефініцій, як-то: «графічна гра» (в контексті мовної гри, представлена в роботах О. П. Сквороднікова, С. І. Сметаніна), «ігри з графікою, орфографією, пунктуацією» [8, с. 54], «шрифтовий акцент» [4], «графічна проза» [6], «стилістична графіка» [3], «графічні засоби експресивізації» [2, с. 138].

Нині вчені продовжують розглядати графіку як один із засобів художньої виразності. Наприклад, О. Є. Анісімова, акцентуючи важливість графічного оформлення тексту, говорить про параграфемні засоби, що привертають увагу читача. Дослідниця виокремлює три групи таких інструментів: синтагматичні (художньо-стилістичне варіювання пунктуаційних знаків), супраграфемні (шрифтове виділення), топографемні (площинне варіювання тексту) [1, с. 5–7].

Дослідники зауважують, що одна з найважливіших функцій графічних елементів у творі – це формування мовленнєвої характеристики героїв, а саме ретельний відбір слів і зворотів для їх художнього зображення. Вирізняють два різновиди графічних засобів: ті, які виділяють або речення, або слово чи словосполучення [10].

**Постановка завдання.** Метою статті є спроба аналізу ролі та функціонування засобів графічної гри у провокаційному творінні лауреата Букерівської премії (2016) американського письменника Пола Бітті «Запроданець» (англ. *The Sellout*). Твір надто показовий у плані використання цілого комплексу мовних ресурсів, серед яких графічний аспект є засобом не тільки розкриття прагматичного потенціалу мови та її експресії, а й текстотворення.

**Виклад основного матеріалу.** Авторський стиль Бітті є доволі своєрідною, складною системою мовних форм і ресурсів, які містять комбінацію традиційних елементів висловлення разом із відвертою розмовною мовою та соціальними жаргонами. Використання автором у романі стилістичних засобів і прийомів, свідомим вибором лексики та структурної будови тексту формують різнобарвний гротескний простір, що містить численні алюзії, безліч культурних і політичних діячів, відомих зірок, борців за права негрів, судових процесів, де реальне та фантастичне змішується, щоб продемонструвати авторські роздуми із приводу латентного расизму в Америці.

Головний герой, чорношкірий на ім'я Альберт із прізвиськом «Я» (він же й оповідач), проживає в невеличкому гетто Діккенс на околиці Лос-Анджелеса, де мешкають виключно негри та мексиканці. Справжнє ім'я героя швидко забувається, і він залишається в пам'яті як Запроданець. Батько героя – доволі дивний прибічник різних психолого-соціологічних теорій, які опрацьовує на своєму синові та намагається прищепити останньому усвідомлення расової ідентичності. Поліцейський вбиває батька, і згодом син намагається відродити зникле у сусідніх кварталах містечко. Спостерігаючи за світом, повним расового протистояння, герой пробує повернути в Діккенс сегрегацію, де проводить її навпаки (наприклад, автобусні місця для білих). Змальовуючи із блискучим цинічним гумором «чорне життя», звичку людей усвідомлювати своє підкорене положення в соціумі, абсурдність демократії, автор наголошує, що расизм в Америці не зник. До того ж чорношкірий герой купляє собі справжнього раба – старого чорношкірого на ім'я Хоміні, єдину ще живу зірку другорядних ролей дитячого шоу Little Rascals. Шоу було шалено відомим на початку минулого сторіччя (із назвою «Our Gang»), адже виступали білі та чорні разом, хоча і тут автор вбачає расизм. Через те, що в Америці расову дискримінацію заборонено, справа героя постійно розглядається в суді та доходить аж до Верховного суду США, з чого і починається роман.

Варто зауважити, що П. Бітті бачить тільки дві фарби – білу та чорну, що призводить до безкінечних розмов про колір шкіри. Особливе становище білих і гіркі жарти про чорних формують окремий фон у творі: «– А знаєш, чому на землі не залишилось справжніх ніггерів? – Ні, сер, не знаю. – Тому що білі є новими ніггерами. Просто ми занадто самовпевнені, щоб зрозуміти це. – Нові ніггери, кажеш? – Так, всі ми – ніггери до нашого кінця.

Ми рівня, позбавлена громадянських прав, готові чинити супротив цій довбаній системі. – Крім того, що тобі дадуть тільки половину строку» [11].

У романі П. Бітті доволі часто звертається до графіки як до засобу, який дозволяє передати додаткову інформацію. Можна стверджувати, що графічне оформлення тексту не тільки дозволяє зобразити перехід однієї оповіді в іншу, позначити її приховану експресивність чи емоційність героїв, але й стає своєрідним мовним кодом, котрий передає авторське ставлення до зображених подій. За визначенням В. Т. Садченко: «Графічно виділені елементи тексту є його змістовими компонентами і, формуючи поряд із вербальними засобами рівень поверхової структури, суттєво впливають на формування глибинної структури тексту» [7, с. 5].

У романі можна виділити такі види графічного маркування:

1. *Курсив*. Так, у романі автор звертається до курсиву не для передачі фонетичних особливостей мовлення, а щоб візуально вказати на цитату, на зміну оповіді з авторської на внутрішнє мовлення персонажа, що дозволяє відокремитися від попередніх слів без додаткових пояснень: «You'd call what used to be city hall and a foul-mouthed teenager named Rebecca would answer, *Don't no niggers name Dickens live here, so don't be calling here no more!*» [11].

До того ж курсив створює ефект присутності читача в романі, який прочитує уривки без лапок, немов би очима героїв: «Dickens would have segregated schools. If nothing else, the Chamber of Commerce brochure would look attractive. *Welcome to the Glorious City of Dickens: The Urban Paradise on the Banks of the Los Angeles River. Home to Roving Bands of Youth Groups, a Retired Movie Star, and Segregated Schools!*».

При використанні курсиву актуалізується суб'єктивізація та інший план оповіді, який відображає внутрішні відчуття героя. Можна говорити і про наявність емоційного та логічного наголосу, адже курсив «виділяє у писемному тексті те, що в усному виділяє інтонація» [5, с. 156]. Наприклад, «I am *not* the father <...> but I wish I were».

У романі зустрічаються і більші фрагменти з курсивом, наприклад, пісенька Хоміні ще зі старих часів, коли він був зіркою:

*«Cause my hair is curly  
Just because my teeth are pearly  
Just because I always wear a smile  
Like to dress up in the latest style  
'Cause I'm glad I'm livin'»*

*I take these troubles all with a smile  
Just because my color's shady  
Makes no difference, maybe  
Why they call me "Shine"».*

2. *Написання великим або малим шрифтом* – ще один графічний засіб, доволі інтенсивно використаний Бітті, який активізує зміст певної мовної одиниці й підкреслює значущість текстового елементу.

Капіталізація виконує важливе завдання, адже зосереджує увагу на семантичній значущості виділеного слова-образу. На думку мовознавців, «персоніфікація певного образу зумовлює його логічне довершення і перехід назви у розряд власних імен, причому персоніфікованість здебільшого має не зовсім звичний вияв. Витворений образ завжди співзвучний чомусь конкретному, вимірному і виступає ключовим, центральним [5, с. 159]. У Бітті капіталізація вирізняє авторську іронію, скептицизм щодо рівноправ'я в сучасному американському суспільстві, абсурдності демократії в імперському суспільстві.

Велика літера виконує функцію емпатичного наголосу, а тому прописний шрифт сповільнює ритм оповіді: «Juárez (aka the City That Never Stops Bleeding) feels that Dickens is too violent».

Крім того, в романі зустрічається імітація плакатів, рекламних надписів, оголошень, що збільшує роль капіталізації, адже відображає реалії сучасної дійсності: «a placard hanging from his neck that in runny ink reads THESE ARE THE TIMES THAT FRY MEN'S SOULS – NATHAN HAIL»; «WELCOME TO THE CITY OF DICKENS»; «there used to be a sign that read DICKENS – NEXT EXIT».

Порушують графічну одноманітність художнього тексту, наприклад, виділення жирним шрифтом: «**THE DUM DUM DONUT INTELLECTUALS**» (що говорить про посилення голосу й емоції).

4. Широко застосовується «*графічне замовчування*», яке передається початковою літерою для збереження асоціативних зв'язків, і дефісами / нижнім підкресленням, за якими ховаються решта букв.: «the noted TV family man \_ i \_ \_ \_ \_ b \_ and the Negro diplomats \_ o \_ \_ \_ \_ o \_ \_ \_ and \_ \_ n \_ \_ \_ e e \_ \_ \_ \_ c \_ ».

5. *Використання дефіса*:

1) для членування слова на значущі («промовисті») частини: but what follows is a low-budget one-reeler called «Oil Ty-Coons!»; «And as Fred returns from exhaling a cloud of smoke out into the D.C. night, he has that Ain't-I-a-Soul-Brother glint in his eyes».

2) або для введення уточнюючих, пояснюючих вставних розгорнутих конструкцій: «then having canceled the next day's appointment with their mental health care professional, the chatterbox cosmetologist, who after years doing heads, still knows only one hairstyle – fried, dyed, and laid to the side – they'd choose that Friday».

6. *Дефісація* (подвоєння/потроєння) окремих графем, що повинно передати сильне нервово збудження героя. Автор використовує цей стилістичний прийом для позначення негативних емоцій, протяжності мовлення: “Crying hard as Niagara Falls, the boy goes up to his father. ‘What’s wrong, son?’ ‘M-M-Mommy sl-sl-slapped me!’ ‘Why she do that, son?’ his father asks. ‘B-b-because I-I said I was w-w-white.’ ‘What?’ BLAAAAM! His father slaps him even harder than his mama did”.

7. *Вживання математичних символів*: “Remember, there are four steps to acquittaclass="underline"; “The words “Nigger in a Woodpile – Take #1” flash across the screen over a cord of barnyard firewood”.

8. *Надто складні буквосполучення*, розраховані на візуальне сприйняття, також є елементами мовної гри: “an uninterrupted string of graffiti signing off on my efforts, AceBoonakatheWest sideCrazy63rdStGangsta”.

9. *Бітті* вклинює в канву твору *слова, фрази іноземною мовою* – графічна гра з використанням здебільшого іспанської мови – багаторазовий прийом, який акцентує специфіку мови людей у середовищі Діккенс: “Utheir newly shorn scalps gleaming in the sun, will step to me, grab me by the shoulders, and with a forceful reverence say, “*Por la sandia ... gracias*». У романній канві іншомовні слова сприймаються як візуальний подразник, вказівка на інший культурний код.

10. *Виокремлення каламбурів*. Феномен каламбуру є зіткненням, особливою взаємодією значень у межах одного контексту (мовного та конкретно оповідного). Тут графічна гра слугує засобом творення іронічного підтексту, зображення комічних ситуацій, наприклад: «Car’n Crunch Cereal is Кар’n Krunch Kereal».

11. Одним із основних каналів, яким, на нашу думку, до читача доходить емотивний зміст роману Біті, є саме фонетичні засоби вираження емоцій і їх графічна реалізація. Вираження емоцій у «Запроданці» розпочинається вже на рівні *розділових знаків*, більшість із яких, входячи в художньо організоване мовлення, створює додаткове

емоційне навантаження. Спостерігається експресивне виокремлення твердження, посилення якого визначається використанням знаку оклику: «*¡Yo soy el gran pinche mayate! ¡Julio César Chávez es un puto!*». Пунктуація є виключно авторською.

12. Привертає увагу і досить незвичний авторський поділ роману на розділи, що сильно впливає на подальше сприйняття самого тексту, наприклад:

«Prologue.

THE SHIT YOUR SHOVEL.

One. Two. Three. Four. Five (відповідно розділи)

THE DUM DUM DONUT INTELLECTUALS

Seven. Eight» і т. д.

Письменник використовує й особливий прийом графічної організації тексту – *знак астерікс* (\*) при позначенні переходу від одного часового проміжку до іншого (пропуски рядків між уривками тексту для відокремлення частини оповіді).

13. *Креолізація оповіді*. У романі письменник використовує різні параграфемні засоби (малюнки-схеми, коментарі та ін.), у зв’язку з чим можна розглядати роман як візуально активний текст. Такі елементи виконують не тільки ілюстративно-інформативну функції, але й значно допомагають відтворити події, посилюючи вербальний фрагмент. Можна їх віднайти і надрукованими на чорному фоні (зображення бюлетеня) – це ще одна «відволікаюча» маніпуляційна техніка, яка одразу ж гальмує звичний темп прочитання сторінки.

**Висновки і перспективи.** Мова для П. Бітті виявляється не тільки матеріалом творення художнього дискурсу, але і предметом гри. Незважаючи на те, що графічне маркування не сприймається як елемент форми зі змістовим навантаженням, воно значно збільшує змістовність роману, переслідує важливу стилістичну мету, допомагаючи авторові у його задумі позначити емоційний стан героїв, особливості їхнього мовлення, яскраво зобразити ситуацію. Графічні засоби у романі є не випадковими, а виконують оцінну, описову, характерологічну функції. Взаємодія таких прийомів призводить до посилення суб’єктивізації оповіді, графічного вираження інтонації, акцентуванню позиції оповідача. Завдяки графічній грі Бітті вдалося створити особливий неповторний авторський стиль і наситити роман яскравою образністю, що цікаво буде дослідити в подальших розвідках.

Список літератури:

1. Анисимова Е. Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов) : учебное пособие. Москва : Академия, 2003. 128 с.
2. Каленська А. С. Графічні засоби експресивізації мови сучасних турецьких інтернет-видань. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»*. 2017. Вип. 67. С. 137–140.
3. Ківільша О. Є. До лінгвостилістичного аналізу експресивної графіки. *Культура слова*. 1985. Вип. 28. С. 67–71.
4. Колераева И. М. Экспрессивная графика в оригинале и переводе художественной и научной прозы. *Контрастивное исследование оригинала и перевода художественного текста*. Одесса : ОГУ, 1986. С. 142.
5. Кочан І. М. Лінгвістичний аналіз тексту : навчальний посібник. Київ : Знання, 2008. 423 с.
6. Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. Москва : Изд-во РГГУ, 2002. 200 с.
7. Садченко В. Т. Вторичный семиозис в художественном тексте : автореф. дис. ... докто. филол. наук : 10.02.01. Владивосток, 2009. 38 с.
8. Санников В. З. Русский язык в зеркале языковой игры. Москва : Языки русской культуры. 1999. 544 с.
9. Томашевский Б. В. Графическая форма. *Теория литературы. Поэтика* : учебное пособие. Москва : Аспект Пресс, 1996. С. 98–101.
10. Чалова Л. В. Графические средства выражения эмоций в рассказах О. Генри. *Научно-методический электронный журнал «Концепт»*. 2012. № 5 (Май). С. 11–15. URL: <http://e-koncept.ru/2012/1251.htm> (дата звернення: 29.04.2021).
11. Beatty Paul. The Sellout. Farrar, Straus and Giroux. 2015. URL: <https://www.rulit.me/books/the-sellout-read-383464-1.html> (дата звернення: 2.05.2021).

**Mitrousova T. V. GRAPHIC MEANS OF LANGUAGE GAME IN PAUL BEATTY'S NOVEL "THE SELLOUT"**

*In linguistics under the term "language game" consider the deliberate nonstandard deviation from linguistic and communicative norms, pragmatically determined tuned to certain reaction from the recipient side. Modern literature demonstrates well its search of style, where language play not only realizes irony and humour, but promotes the author's idea to create the fullest image. In the context of language play the scholars in the artistic discourse single out different stylistically marked graphic forms. Graphics becomes such a factor that attracts attention and favours the appearance of additional meaning in narration, but due to the author's intention directs the reader in his further interpretation. The most used graphic means are the addition of grapheme quantity (reduplication, tripling), the use of some fonts in the word or sentence, underlining, interspace, italics, hyphenation, etc. Graphic presentation of a phraseological unit or a fragment breaks its homogeneity and is distinguished visually in a graphic space of the whole text; that is to delegate the reader that is marked by tonality or stress.*

*Paul Beatty likes to be called a Black, rather than African-American writer, wrote a provocative novel "The Sellout" in 2015 (next year it was given the Man Booker Prize). The Sellout (one of the nicknames of the hero) – a black farmer, who lives in a fictitious unsafe ghetto Dickens in the suburbs of Los Angeles, initiates both the renewal of his townlet on the map and slavery with segregation. The actions of the hero cause the case in the USA Supreme Court, where the question is raised: Who knows better of equality and justice, the hero or the society? The novel, written with humor, is in fact an acid satire on American reality, where the author suggests to drop the masks. Beatty not only unveils the racial stereotypes, the lives of different national communities which mistreat their racial identities, but the hypocrisy of the society grounded on principles of discrimination.*

*In his novel "The Sellout" modern African-American writer Paul Beatty uses a wide range of author's punctuation and graphics. Graphical design of the text is not the means that performs only composite-expressive functions, but is used as the instrument for subjectivity of narration with a wide range of expressive and stylistic meanings.*

**Key words:** language game, graphic means, text structure, stylistic techniques, visualization.

**Шклярєвський В. Г.**

Київський національний лінгвістичний університет

## ПРИНЦИПИ ПОБУДОВИ ДИНАМІЧНОЇ КОГНІТИВНОЇ МАПИ ТЕКСТОВИХ КОРПУСІВ (НА МАТЕРІАЛІ АНГЛОМОВНИХ НАУКОВИХ ТЕКСТІВ)

*У статті проаналізовано особливості побудови динамічної когнітивної мапи корпусу англomовних текстів з лінгво- та нейрокогнітології. Розглянуто питання щодо можливості ефективного використання в лінгвокогнітивних дослідженнях методу й інструментарію корпусної лінгвістики. Закладено методичні засади побудови, презентації та дослідницького використання когнітивних корпусних мап для визначення набору релевантних концептів корпусу текстів та встановлення відношень між ними. Увагу зосереджено на процедурних етапах опрацювання корпусу англomовних текстів як емпіричної бази даних для побудови динамічної когнітивної мапи. До необхідних процедурних етапів опрацювання корпусу зараховуються лінгвістична розмітка, що включає токенізацію, нормалізацію, автоматичну морфологічну розмітку текстів, лематизацію з наступним укладанням списків стоп-слів і частотних іменників. Постулюється ідея про вербалізацію текстових концептів високочастотними термінами предметних галузей лінгво- та нейрокогнітології. Описано процедури встановлення набору концептів, що становлять концептуальну систему наукових текстів конкретного автора, та моделювання ієрархії відношень між ними. Визначено способи ідентифікації сполучень текстових концептів шляхом застосування методу встановлення частотних асоціацій між словами. Апробація пропонованої методики побудови когнітивної і динамічної когнітивної мап підкорпусу текстів монографії М. Тернера доводить ефективність застосування корпусного аналізу в лінгвокогнітивних дослідженнях. Побудована на матеріалі аналізованих текстів монографії М. Тернера динамічна когнітивна мапа дозволяє унаочнити поступові зміни в системі концептів, що характеризуються ускладненням її структурної організації і використанням у ролі глобальних текстових концептів лише когнітологічних термінів.*

**Ключові слова:** текст, корпус текстів, частотний словник, термін, концепт, когнітивна мапа, динамічна когнітивна мапа.

**Постановка проблеми.** Розвиток сучасного мовознавства характеризується максимальним зближенням проблематики суміжних лінгвістичних дисциплін і сприятливим взаємним доповненням їхніх методів і прийомів розв'язання лінгвістичних завдань. У такий спосіб полідисциплінарність сучасного мовознавства забезпечує прорив до нових методологічних настанов [8, с. 124]. У статті порушено питання про можливість та ефективність інтеграції структурно-прикладних і когнітивних методів у лінгвістиці, зокрема використання корпусного інструментарію для проведення лінгвокогнітивних досліджень наукових текстів.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Питання можливості застосування корпусних методів у лінгвокогнітивних дослідженнях неодноразово обговорювалось у мовознавчій літературі. На сучасному етапі існує три різні погляди щодо відносин між корпусною і когнітивною

лінгвістикою: від несумісності їхніх парадигм і неможливості взаємного застосування відповідних методів [19, с. 137–138] до їх сприятливого взаємодоповнення [2, с. 43; 18, с. 160; 15] і синтезу парадигм як бази для когнітивної корпусної лінгвістики [12]. Найбільш слушним варто визнати погляд більшості лінгвістів щодо цілком можливого й ефективного взаємозв'язку цих двох галузей, на користь якого свідчить спільність їхньої проблематики, а також можливість дослідження лінгвокогнітивних одиниць та структур за допомогою корпусного методу [18, с. 149]. Крім того, когнітивна лінгвістика отримала додатковий імпульс для швидкого розвитку і завдяки інтерпретації мовних даних, отриманих на матеріалі автентичних текстів корпусів і опрацьованих корпусним методом.

**Постановка завдання.** У цьому дослідженні за основу приймається теза про сприятливе взаємодоповнення когнітивної і корпусної лінгвіс-

тик, зокрема про те, як за допомогою корпусного інструментарію можна здійснити зіставлення концептуальної структури повноформатних текстів, задіяних у корпусі англомовних текстів з лінгво- та нейрокогнітології (далі – КАТЛтаНК). До розробленого нами корпусу входять повні автентичні праці американських лінгвокогнітологів – Джорджа Лакоффа, Марка Джонсона, Марка Тернера та нейрокогнітолога Джерома А. Фельдмана. Проект корпусу фахових текстів із лінгво- та нейрокогнітології передбачає їх детальну зовнішню та внутрішню розмітку, до параметрів яких долучено дані, отримані шляхом когнітивного мапування текстів.

**Виклад основного матеріалу.** У сучасній лінгвістиці існує два підходи до визначення поняття когнітивної мапи і залежно від цього процедури її побудови. У контексті лінгвокогнітології когнітивна мапа визначається як: 1) інформаційна модель повідомлення або тексту [10, с. 14]; 2) концептуальний простір тексту, що є ієрархією концептів, вершиною якої є текстовий концепт [3, с. 118; 6, с. 186; 7, с. 21–22], 3) схемна концептуальна мережа [6, с. 180], графічний опис інформації, що міститься в тексті [5, с. 254]. У прикладній лінгвістиці когнітивна мапа інтерпретується як множина взаємозв'язків значущих концептів [3, с. 141; 13, с. 3].

Традиційно когнітивне мапування здійснюється на матеріалі лексикографічних джерел, зокрема тезаурусів і частотних словників, або на матеріалі автентичних текстів [5]. Розрізняють «жорстке мапування», яке, на відміну від «м'якого мапування», не вимагає додаткової інформації про історично-соціальний контекст створення і функціонування твору [5, с. 256]. Застосування нових технологій і прикладних методів, зокрема статистичного, кореляційного й корпусного аналізу текстів, дозволяє уникнути суб'єктивності в застосуванні методики когнітивного мапування текстових корпусів чи їхніх складників [1; 3, с. 141; 13, с. 3]. Методика побудови, презентації та використання таких когнітивних мап [13, с. 3] включає визначення необхідного для дослідження набору концептів, встановлення відношень між ними, власне побудову когнітивної мапи та здійснення її аналізу дослідником.

В основу нашого дослідження корпусу КАТЛтаНК покладено розуміння когнітивної мапи як концептуального простору тексту, як ієрархії відношень між релевантними текстовими концептами, підпорядкованих їм концептів і засобів зв'язку між ними. Іменами відповідних концептів

є терміни предметних галузей лінгво- та нейрокогнітології. Термін має першорядну значущість у породженні, сприйнятті, зберіганні й передачі інформації, що як ім'я концепту співвідноситься із частотою його вживання. Згідно із завданнями дослідження, нами застосовано жорсткий різновид когнітивного мапування, яке ґрунтується на результатах корпусного аналізу ключових лексичних одиниць тексту з урахуванням підпорядкування виокремлених концептів як вузлів когнітивної мапи.

Архітектура розробленого нами корпусу включає автентичні наукові тексти англомовних авторів і, на відміну від когнітивної психології, де термін «когнітивна мапа» уживається для опису просторових відношень між лексичними одиницями, у рамках аналізу КАТЛтаНК когнітивне мапування застосовано для моделювання відношень між концептами, актуалізованими в окремому тексті, декількох текстах або в окремому підкорпусі. Когнітивну мапу опублікованих у різний час текстів, що відбиває зміни в системі концептів того чи іншого автора, уважаємо динамічною. Аналіз динамічної когнітивної мапи уможливорює фіксацію перерозподілу ключових концептів, зміщення їхніх змістових зв'язків і актуалізацію нових концептів у системі автора-науковця. Проаналізуємо основні етапи побудови динамічної когнітивної мапи на матеріалі підкорпусу текстів монографій М. Тернера.

Установлення набору концептів, вербалізованих у текстах автора відповідними термінами, здійснено на підставі результатів статистичного аналізу, якому передують лінгвістична розмітка корпусу КАТЛтаНК за допомогою відкритого пакету бібліотек Natural language toolkit [17]. У текстах здійснено токенизацію – поділ на одиниці, нормалізацію – зведення слів до одного реєстру й укладання списків стоп-слів [9, с. 48], тобто високочастотних слів, які не є суттєвими для встановлення набору концептів. Зокрема, у монографіях М. Тернера до списку десяти найчастотніших стоп-слів потрапили артиклі (*the* – 26 157, *a* – 9 103), прийменники (*of* – 14 809, *in* – 8 939, *to* – 8 646), сполучники (*and* – 10 815, *that* – 5 506, *as* – 3 713), дієслово *to be* (*is* – 7 799) і присвійний займенник (*we* – 3 490).

Наступний етап побудови мапи, що передбачає встановлення відношень між концептами, співвідноситься з тезаурусом автора, а також із частотністю імен концептів. Укладанню необхідних частотних списків іменників передують автоматична морфологічна розмітка текстів і лематизація – зве-

дення форм слів до словникової. Нижче подано дані ідіословників задіяних у КТЛНК монографій М. Тернера: “Death is the Mother of Beauty” («Смерть є матір’ю краси») (1987 р.) обсягом у 63 027 тисяч слововживань (3 841 слово), “The Literary Mind” («Художнє мислення») (1996 р.) загальним обсягом у 77 763 тисячі слововживань (4 035 слів), “Cognitive Dimensions of Social Science” («Когнітивні виміри соціальних наук») (2001 р.) – 75 375 тисяч слововживань (4 208 слів) (див. Табл. 1).

Наведені в таблиці 1 дані демонструють значні зміни в частотності двох третин ідіосписку слів стосовно монографій 1987 і 2001 рр., що унеможлиблює зіставлення когнітивних мап цих текстів, тому для достовірності порівняння було обрано співвідносні за обсягами тексти монографій М. Тернера 1996 і 2001 рр. Постійний вибір автором певних термінів для актуалізації концептів підтверджує існування їхньої ієрархії, вершиною якої є глобальний текстовий концепт, про важливість якого свідчать частотність і покриття тексту. Варто зазначити, що частота слів залежить від обсягу текстів, тому необхідно точно визначити активність цих термінів у «покритті тексту» [11, с. 1034]. Остання вимірюється у відсотках на основі відношення кількості появи того чи іншого слова до загальної кількості слів у тек-

сті. У нашому дослідженні покриття тексту найчастотнішими словами обчислено автоматично за допомогою бібліотеки NLTK [17], що дозволяє визначити кількість саме слів, а не окремих словоформ. Отримані результати свідчать, що найчастотніший термін *space* (2 399) має максимальний показник покриття текстів 0,64% і, ймовірно, вербалізує текстовий концепт усього підкорпусу досліджуваних текстів. Проте для перевірки цього припущення варто зіставити когнітивні мапи окремих текстів цього автора і побудувати динамічну когнітивну мапу всього підкорпусу.

Текстовий концепт пов’язаний з іншими концептами складною системою відношень, встановлення яких здійснюється за формальними методами, базованими на показниках частотності синтаксичного зв’язку або лексичної сполучуваності [4, с. 241]. З метою визначення сполучуваності в нашому дослідженні застосовано частотний метод встановлення асоціацій між словами. На підставі зіставлення частоти спільної появи слів із добутком частот їх незалежної появи в тексті встановлено, наскільки значущою є їхня уживаність, чи є виділені сполучення частотних слів колокаціями, тобто усталеними сполученнями [1, с. 22]. Отримані результати корпусного аналізу дозволяють побудувати когнітивні мапи окремих текстів і динамічну когнітивну мапу підкорпусу

Таблиця 1

Зіставлення найчастотніших слів у підкорпусі текстів М. Тернера

№	Слово	Частота в тексті			Загальна частота в підкорпусі
		1987 р.	1996 р.	2001 р.	
1.	space	8	774	348	2 399
2.	blend	4	420	701	2 222
3.	story	4	768	37	1 206
4.	input	–	169	37	1 186
5.	human	66	144	204	848
6.	structure	49	320	130	833
7.	example	100	146	140	750
8.	time	110	133	70	673
9.	network	–	10	31	645
10.	event	66	306	46	638
11.	frame	–	26	121	628
12.	case	111	103	95	621
13.	language	82	145	24	606
14.	meaning	35	66	216	605
15.	integration	–	21	97	567
16.	child	258	59	23	552
17.	action	72	214	77	519
18.	way	68	157	154	488
19.	projection	–	285	32	457
20.	metaphor	350	29	2	429
21.	world	127	30	78	388



М. Тернера. Оскільки досліджувана колекція текстів КАТЛтаНК є статичною та скінченою, то для візуальної репрезентації когнітивної мапи досліджуваних англomовних текстів з лінгво- та нейрокогнітології в нашому дослідженні використано орієнтовний граф із кінцевою кількістю вузлів, побудову якого здійснено програмним шляхом [16]. У вершині графа розташовано текстовий концепт, а його ребра є зв'язками між вузлами, що вказують на характер відношень між концептами в тексті або підкорпусі текстів [4, с. 249].

Глобальним текстовим концептом у праці М. Тернера “The Literary Mind” виступає концепт SPACE, вербалізований найчастотнішим у підкорпусі терміном *space* (2 399), який утворює частотні сполучення з іменами-актуалізаторами концептів, похідними першого рівня ієрархії: BLEND, INPUT, PROJECTION та CHILD. Крім того, глобальний текстовий концепт виявляє змістові зв'язки, актуалізовані за допомогою інших ключових концептів, іменами яких є, наприклад, лексеми *human, languages, story, structure, time*. Другий рівень ієрархії когнітивної мапи становлять похідні від концепту PROJECTION, вербалізовані лексичними одиницями *story* та *structure* (див. Рис. 1).

Решта ключових концептів першого рівня когнітивної мапи, вербалізовані ключовими словами *blend, input, child*, не утворюють частотних словосполучень, хоча пов'язані один з одним (*projections to the blend, blend to an input event*) та з іншими концептами (*blend of story, input action, input story*). Третій рівень ієрархії когнітивної мапи становлять похідні від концепту STRUCTURE, імена яких актуалізуються у словосполученнях із термінами *frame, language*, та концепту STORY – *action, event* та *human*. Четвертий рівень ієрархії становлять похідні від концепту LANGUAGE – *meaning* та EVENT – *time*. До побудованої когнітивної мапи не ввійшли концепти, характерні для наукового стилю і вербалізовані словами *example, case, way*, оскільки вони не мають досить кількості змістових зв'язків у тексті.

Для визначення змін у концепції М. Тернера побудовану когнітивну мапу зіставимо з когнітивною мапою тексту монографії “Cognitive Dimensions of Social Science” 2001 р. Глобальним текстовим концептом цієї праці є концепт BLEND, пов'язаний із похідними концептами першого рівня ієрархії: STRUCTURE, SPACE, EVENT, INTEGRATION, PROJECTION, сукупно

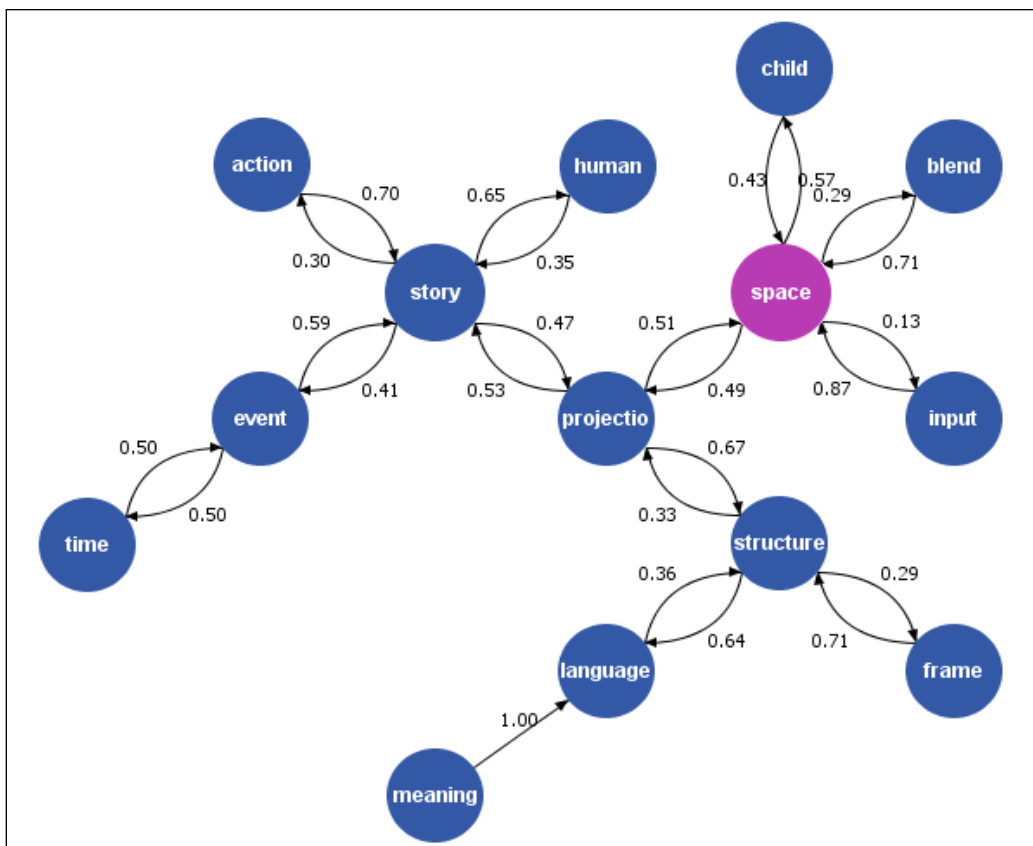


Рис. 1. Когнітивна мапа тексту монографії М. Тернера “The Literary Mind” (1996 р.)

актуалізованими відповідними іменами у словосполученнях. Крім того, глобальний текстовий концепт BLEND пов'язаний з іншими ключовими концептами – ACTION, FRAME, MEANING, INPUT, STORY. Другий рівень ієрархії в когнітивній мапі становлять похідні від концептів SPACE, EVENT, INTEGRATION, актуалізовані в тексті монографії відповідними іменами у словосполученнях з іменами концептів child, input, frame, EVENT, INTEGRATION. Отже, найрозгалуженішим на другому рівні ієрархії є ключовий концепт SPACE (див. рис. 2), який має змістові зв'язки з іншими текстовими концептами, як-от MEANING, PROJECTION, STRUCTURE, вербалізованими словосполученнями: *meaning of space, projections from space, projections to space, structure in space, structure from space, structure of spaces*.

Третій рівень ієрархії когнітивної мапи утворюється похідними від концепту FRAME, акту-

лізованим у тексті монографії лексичною одиницею *meaning*. Четвертий рівень ієрархії актуалізує ім'я, похідне від концепту MEANING, – *human*, п'ятий рівень – від концепту HUMAN – *action*. До побудованої когнітивної мапи не включено концепти, вербалізовані нечастотними словами *metaphor, story* та характерною для наукових текстів лексикою *example, case, way*.

Попри те, що когнітивні мапи текстів аналізованих монографій мають подібну радіально-послідовну структуру, у системі авторських концептів М. Тернера відбулися значні зміни, що стосуються: 1) збільшення кількості рівнів ієрархії і ключових концептів із 12 до 16 за ідіоспиком найчастотніших актуалізаторів; 2) глибини похідних до чотирьох і п'яти рівнів ієрархії, які відрізняються за наповненням і кількістю рекурсивних зв'язків; 3) перерозподілу концептів завдяки зменшенню вживання таких термінів, як *story, language, metaphor*, на користь термінів власне

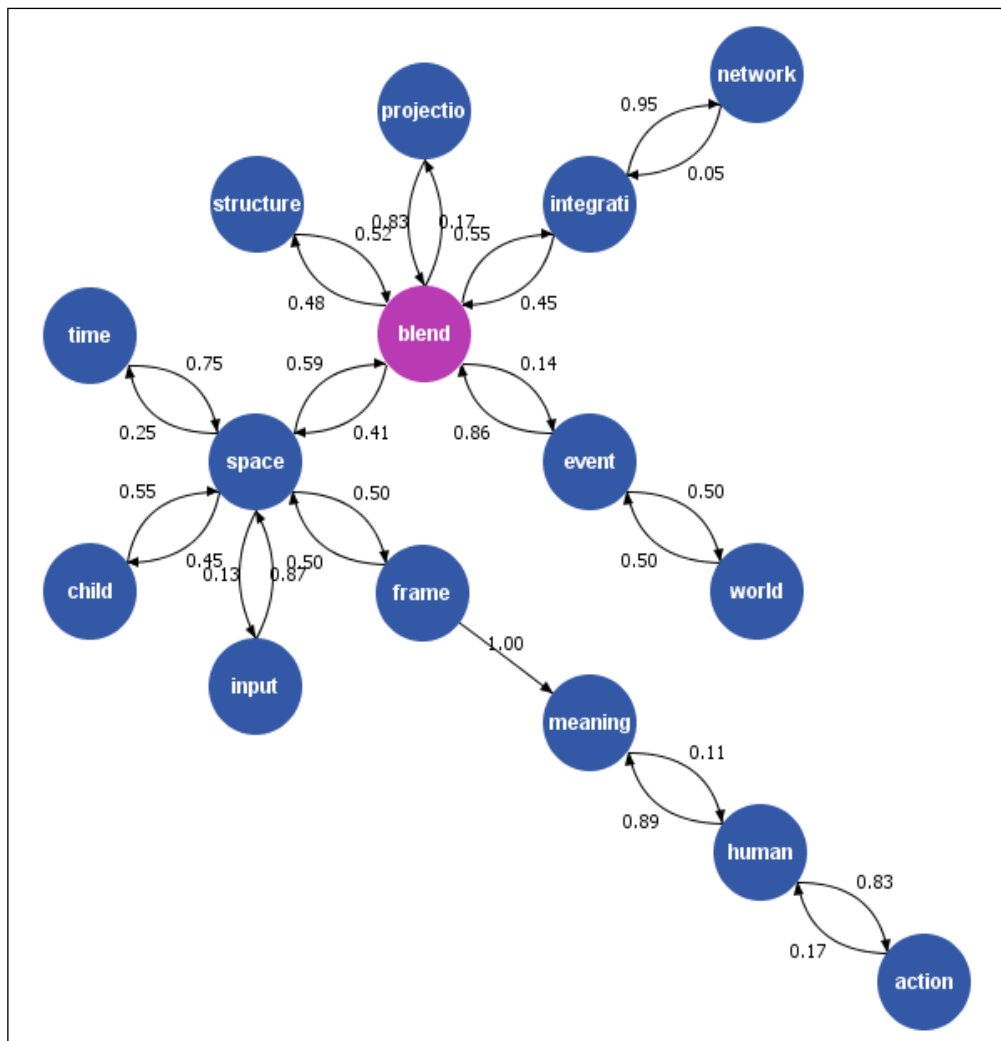


Рис. 2. Когнітивна мапа тексту монографії М. Тернера “Cognitive Dimensions of Social Science” (2001 р.)

лінгвокогнітології (*blend, integration network, frame, meaning*); 4) зростання можливостей ключового концепту SPACE стати глобальним текстовим концептом для усього підкорпусу текстів М. Тернера.

Перевіримо останню гіпотезу на матеріалі цього підкорпусу. Глобальним текстовим концептом у підкорпусі текстів М. Тернера є концепт SPACE, актуалізований змістовими зв'язками з похідними першого рівня ієрархії: BLEND, INPUT, STRUCTURE, CHILD. Крім цього, глобальний текстовий концепт SPACE виявляє зв'язки із ключовими концептами інших рівнів динамічної когнітивної мапи: EVENT, FRAME, LANGUAGE, MEANING, NETWORK, PROJECTION, STORY, TIME, WORLD (див. рис. 3).

Другий рівень у динамічній когнітивній мапі підкорпусу текстів М. Тернера становлять похідні, словосполучення з іменами яких актуалізують відповідні концепти: BLEND – *integration*

та STRUCTURE – *story, frame, projection*. Отже, на другому рівні ієрархії найрозгалуженішим є ключовий концепт STRUCTURE, що має змістові зв'язки із ключовими концептами нижчих рівнів, актуалізованих лексичними одиницями *event, human, language, network*. Третій рівень динамічної когнітивної мапи підкорпусу текстів М. Тернера утворюють імена, похідні від концептів: INTEGRATION – *network* та STORY – *event, action, human, time*. Четвертий рівень ієрархії характеризується змістовими зв'язками ключового концепту HUMAN, актуалізованими словами *meaning* та *language*. Останній, п'ятий рівень у когнітивній мапі позначено іменем, похідним від концепту MEANING – *world*. Аналогічно до попередніх випадків до динамічної когнітивної мапи не включено концепти, вербалізовані словами *example, case, way*.

Отже, зібрана колекція підкорпусу надає можливість виявити змістові зв'язки ключових

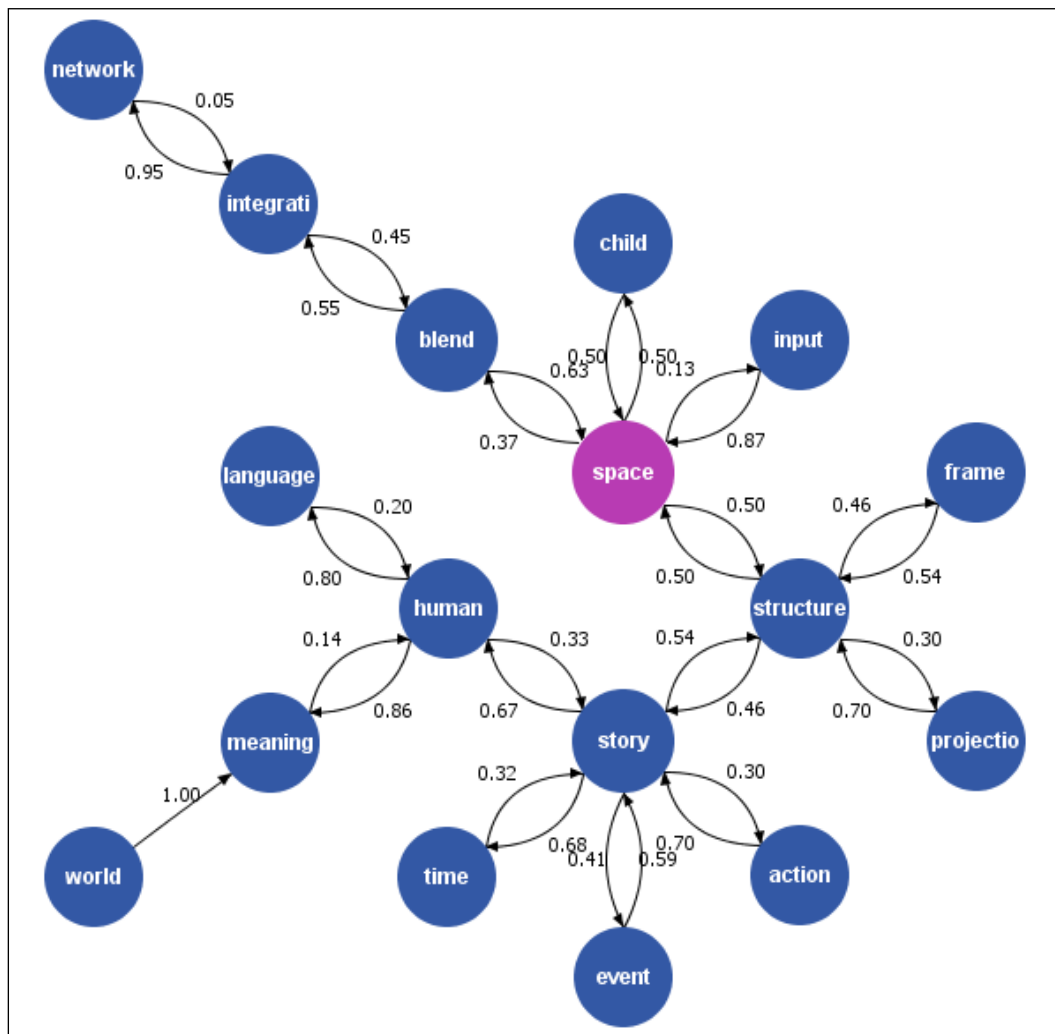


Рис. 3. Динамічна когнітивна мапа підкорпусу текстів М. Тернера

концептів у текстах М. Тернера. Перерозподіл зв'язків між концептами охоплює обидві когнітивні мапи автора, що відбивається у зміні глобального текстового концепту. Попри це, у когнітивних мапах монографій М. Тернера окремі вузли, сформовані високочастотними актуалізаторами: *story* ↔ *action*, *event*, *human* (1996 р.), *blend* ↔ *integration* ↔ *network* (2001 р.), зберігають свою структуру і в динамічній мапі, базованій на матеріалі всього підкорпусу текстів. За частотним ідіословником М. Тернера ключові концепти MEANING і METAPHOR не належать до високочастотних: MEANING перебуває на четвертому або на п'ятому рівні динамічної когнітивної мапи, а концепт METAPHOR через низьку частоту відповідного актуалізатора та малу кількість сполучень з іншими ключовими концептами взагалі не входить до складу когнітивних мап. Однак зазначені концепти актуалізуються в нових сполученнях у підкорпусі текстів М. Тернера: *world of meaning* (4), *kinship metaphor* (101), за даними КАТЛтаНК. Водночас активний розвиток змістових зв'язків таких концептів, як SPACE, BLEND, STORY, INTEGRATION, узгоджуються з тенденціями розвитку сучасної когнітології, про що свідчать

дані термінологічного словника з когнітивної лінгвістики [13].

**Висновки і пропозиції.** Проведене дослідження побудови динамічної когнітивної мапи на матеріалі корпусу англomовних наукових текстів дозволило дійти таких висновків:

1. Побудова когнітивної мапи на матеріалі текстового корпусу потребує відповідного опрацювання текстів з огляду на встановлення в них частотних взаємопов'язаних термінів, що вербалізують ключові концепти досліджуваних галузей.

2. Пропонована методика поєднання корпусного й когнітивного аналізів та їхні процедурні етапи забезпечують побудову релевантної динамічної когнітивної мапи.

3. Побудовані когнітивні мапи дозволяють унаочнити тенденції розвитку системи концептів у працях М. Тернера, які характеризуються ускладненням її структурної організації і використанням у ролі глобальних текстових концептів лише когнітологічних термінів. Зміни в концептуальній структурі текстів М. Тернера мають поступальний характер, про що свідчить збереження основних вузлів у динамічній когнітивній мапі і зміщення змістових зв'язків у напрямі когнітивної психології.

#### Список літератури:

1. Бобкова Т. В. Корпусно-базований підхід до мережевого моделювання значення тексту. *Вісник Донецького національного університету. Серія Б «Гуманітарні науки»*. 2014. № № 1–2. С. 20–25.
2. Вороб'єва О. П. Лінгвістика сьогодні: реінтеграція епистеми. *Вісник Київського національного лінгвістичного університету. Серія «Філологія»*. 2013. Т. 16. № 2. С. 41–47.
3. Гуцол А. М. Німецькомовний матримоніальний конфліктний дискурс: когнітивний вимір : дис... канд. філол. наук: 10.02.04. Чернівці, 2015. 225 с.
4. Дарчук Н. П. Комп'ютерна лінгвістика (автоматичне опрацювання тексту) : підручник. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2008. 351 с.
5. Єсіпович К. П. Феномен когнітивного мапування в сучасній лінгвістичній парадигмі. *Studia Linguistica*. 2013. Вип. 7. С. 254–257.
6. Жаботинська С. А. Посесивна конструкція і концептуальні трансформи. *Мова. Людина. Світ : до 70-річчя проф. М. П. Кочергана* : збірник наукових статей / за ред. О. О. Тараненка. Київ : Видавничий центр КНЛУ, 2006. С. 178–192.
7. Кагановська О. М. Текстові концепти художньої прози (на матеріалі французької романістики середини ХХ ст.) : монографія. Київ : Видавничий центр КНЛУ, 2002. 292 с.
8. Корольова А. В. Полідисциплінарний неофункціоналізм сучасної лінгвістики: витоки, традиції, перспективи розвитку. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова* : збірник наукових статей / відп. ред. А. В. Корольова. Серія 9 «Сучасні тенденції розвитку мов». Київ : Вид. НПУ імені М. П. Драгоманова, 2015. Вип. 13. С. 122–127.
9. Маннинг Кр. Д., Рагхаван П., Шютце Х. Введение в информационный поиск. Пер. с англ. Москва : ООО «И. Д. Вильямс», 2011. 528 с.
10. Селіванова О. О. Лінгвістична енциклопедія. Полтава : Довкілля-К, 2011. 844 с.
11. Ananiadou S. A Methodology for automatic term recognition. *Proceedings of the 15<sup>th</sup> conference on Computational linguistics*. 1994. Vol. 2. P. 1034–1038. URL: <https://dl.acm.org/doi/10.3115/991250.991317>.
12. Arppe A. Cognitive Corpus Linguistics: Five points of debate on current theory and methodology. *Corpora*. 2010. Vol. 5 (1). P. 1–27. URL: [www.eupjournals.com/cor](http://www.eupjournals.com/cor).

13. Cleary B., Exton Ch. Assisting concept assignment using probabilistic classification and cognitive mapping. *Proceedings of 19<sup>th</sup> Annual Psychology of Programming Workshop*. 2006. URL: <http://hdl.handle.net/10344/2168>.
14. Evans V. A Glossary of Cognitive Linguistics. Edinburgh University Press, 2007. URL: <https://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctt1g0b0v0>.
15. Gries St. Th. Corpus Linguistics and Theoretical Linguistics: A love-hate relationship? Not necessarily. *International Journal of Corpus Linguistics*. 2010. Vol. 15. № 3. P. 327–343. DOI: 10.1075/ijcl.15.3.02gri.
16. Nápoles G. FCM expert: Software tool for scenario analysis and pattern classification based on fuzzy cognitive maps. *International Journal on Artificial Intelligence Tools*. 27.07.2018 : 1860010. DOI: 10.1142/S0218213018600102.
17. Natural Language Toolkit. *NLTK 3.6 documentation*. URL: <http://www.nltk.org/>.
18. Schönefeld D. Corpus Linguistics and Cognitivism. *International Journal of Corpus Linguistics*. № 4 (1). P. 137–171. URL: [https://www.researchgate.net/publication/233716888\\_Corpus\\_Linguistics\\_and\\_Cognitivism](https://www.researchgate.net/publication/233716888_Corpus_Linguistics_and_Cognitivism).
19. Teubert W. Linguistique de Corpus: un Alternative. *Semen. Critical Discourse Analysis I. Les Notions de Contexte et d'Acteurs Sociaux* / A. Petitclerc, Ph. Schepens. Presses Universitaires de Franche Comté. Collection Anales Littéraires, 2009. Vol. 27. P. 130–152.

**Shkliarevskiy V. G. BUILDING A DYNAMIC COGNITIVE MAP  
BASED ON ENGLISH-LANGUAGE SCIENTIFIC TEXTS**

*This paper analyzes the specificity of building a dynamic cognitive map based on the corpus of English texts in linguo- and neurocognitology. The article considers the issue of effective usage of the corpus method and tools in cognitive studies. The research lays the methodological foundations of extracting, presentating and applying corpus cognitive maps, which help to provide defining a set of relevant concepts and establishing the relationships between them. A particular attention is given to the procedural stages of processing the corpus of English texts as an empirical database for building a dynamic cognitive map. The necessary procedural stages of processing the case include a linguistic markup, including tokenization, normalization, an automatic morphological markup of texts, lematization with the subsequent placement of stop-word lists and high-frequency nouns. The paper postulates the idea of verbalizing textual concepts by high-frequency terms of linguo- and neurocognitology. The article consistently describes the procedure of identifying the set of concepts that constitute the concrete researcher's conceptual system, and modeling the hierarchy of relations between them. The paper defines the ways of singling out textual concepts clusters by using the method of establishing frequent associations between words. The testing of the proposed technique for building cognitive and dynamic cognitive maps of M. Turner's the subcorpus proves the effectiveness of applying corpus analysis in linguistic cognitive studies. Built on the material of the analyzed texts of monographs, a dynamic cognitive map allows us to identify gradual changes in the M. Turner's concept system which features the complication of its structural organization and the exclusive use of cognitological terms as global text concepts.*

**Key words:** text, text corpus, frequency vocabulary, term, concept, cognitive map, dynamic cognitive map.

## ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 82.1./7.08

DOI <https://doi.org/10.32838/2710-4656/2021.3-2/11>

**Баденкова В. М.**

Миколаївський національний університет імені В. О. Сухомлинського

**Родіонова І. Г.**

Миколаївський національний університет імені В. О. Сухомлинського

### СМИСЛОВЕ НАВАНТАЖЕННЯ ЗАСОБІВ ЕКСПРЕСИВНОГО ВИСЛОВУ В ПОЕТИЧНИХ ТЕКСТАХ М. ДРАЙ-ХМАРИ

*У статті аналізується поетичне мовлення творів М. Драй-Хмари з погляду оригінальності й художньої доцільності дібраних автором тропів та стилістичних фігур. Подано загальну характеристику мовних засобів та встановлено їхню роль у розкритті художнього сенсу твору.*

*З'ясовано, що характер поетичної образності у М. Драй-Хмари зумовлений насиченістю художнього тексту тропами, що не вкладаються у вимоги класиків, проте наявність цих засобів тільки підвищує художню цінність ліричних творів митця: вони (тропи) допомагають поетові втілити у словесну форму конкретні уявлення про предмети і висловити ставлення до них. При цьому зауважимо, що йдеться не обов'язково про формальну присутність тропів, а про метафоричність поетичного мислення автора взагалі.*

*Установлено, ліриці «неокласика» властива не проста метафора, а вузол метафор, що виступає одним із конструктивних елементів поетичного тексту, зокрема з домінантою «серце» у М. Драй-Хмари пов'язано низку метафоричних образів і висловів: поетична сполука серця як осереддя душевних почувань з міфологемою «троянда» виявляє мажорний настрій, мінорним естетико-поцінувальним сенсом позначено метафори з предметними назвами «гостроти», що означають поетичні рефлексії автора на суперечливу дійсність; на основі асоціативних конотацій поет створив оригінальні перифрази, завдяки яким надавав поетичному мовленню особливої урочистості та піднесеності.*

*Аналіз мовних конструкцій та інтонаційно-синтаксичних фігур показав, що суттєвим стимулом посилення ритмічної виразності віршованої мови М. Драй-Хмари стали: використання полісиндетону сполучника «і», що сприяє створенню епічної тональності, багатогранності й цілісності змалюваної картини, посилює експресію вислову, забезпечує урочисту ораторську інтонацію, стилізує фразу під біблійний текст; еліпсис, що посилює динамічність фрази, підкреслює лаконізм і схвильованість висловлювання; контрасти, що виступають основою експресії вислову в антитезі, завдяки яким реалізується «індивідуальна гіпотеза буття», зокрема митець найчастіше вдається до буттєвих опозицій (життя – смерть, свобода – неволя, любов – ненависть, ілюзія – реальність); апофазію узгоджено з контрастністю поетичного світобачення автора, цей композиційний прийом надає висловлюванню емоційності, свіжості й життєвості (простежується в сонетах, а також ліро-епічних структурах); експресивність риторичних зворотів, запитань та окликів, що зумовлені драматизмом авторського світосприйняття.*

**Ключові слова:** епітет, порівняння, метафора, поетичний синтаксис, плеонастичні фігури, фігури конструкції, фігури мислення, експресивність.

**Постановка проблеми.** У сучасному літературознавстві спостерігається велика зацікавленість проблемами експресивної виразності мов-

лення у художньому творі, зокрема вивченням мовних явищ із погляду їхніх виразово-образових можливостей. Л. Скорина, вказуючи

на важливість аналізу власне словесної форми, зазначає: «Мова – «першоеlement» літератури... Художнє мовлення – це зовнішня форма твору, його конкретно-чуттєва словесна оболонка, за допомогою якої відтворюються образи і події, про які йдеться у творі, передається авторське ставлення до них» [5, с. 277].

Визначальною рисою поезики М. Драй-Хмари є багатство поетичної мови, що ставить його в ряд провідних поетів свого часу, котрими «декларується потреба нової уваги до слова, до його естетики, до глибин його краси» (М. Наєнко). Як вихованець філологічного семінару В. Перетца, М. Драй-Хмара особливо гостро відчував недостатні стилістичні можливості української літературної мови для повноцінного відтворення реалій буття, тому прагнув збагатити її лексичний матеріал шляхом використання давно забутих староукраїнських слів, обережного запозичення з інших давніх мов, створення інновацій та неологізмів, уживання маловідомих, але яскравих слів. Поет водночас ставив проблему створення нового поетичного стилю, що характеризувався би багатством перифраз, індивідуалізованими, далекими від шаблону епітетами, урочистістю і «вченістю» тону, – таким чином, прагнув нової поетичної мови, яка б надавала творові потрібний, індивідуалізований характер.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Про визнання творчості М. Драй-Хмари як самобутнього й оригінального явища свідчать статті, згадки в літературно-критичних оглядах В. Брюховецького, М. Жулинського, В. Іванисенка, Ю. Коваліва, Ю. Ковбасенка, В. Скуратівського, М. Шудрі. Деякі аспекти творчої, публіцистичної та наукової спадщини М. Драй-Хмари в контексті кийвської «неокласики» розглядалися у дослідженнях В. Зварича, М. Зубрицької, М. Кудряшової, С. Мельник, Л. Темченко, В. Чобанюк.

Однак естетична інтерпретація не вичерпує усіх проблемних аспектів, пов'язаних із лірикою цього автора, її поезикою, оскільки ще не вироблено цілісну картину формальних особливостей віршованого мовлення «неокласика», не зосереджувалася увага на категорії експресивності мовних засобів, що залишає простір для творчого пошуку.

Мовленнєва експресивність, на думку низки вчених (М. Пентилюк, О. Федоров, В. Ковальов, А. Коваль, Л. Кулибчук, Л. Дідук) забезпечується застосуванням стилістичних фігур (еліпса, повтору, градації, антитези); використанням у мовленні виразників образності, «переважна

більшість яких реалізується у літературознавчих категоріях» (Л. Кулибчук). Вагомий внесок у розроблення питання експресивності зробили А. Аманова, Т. Винокур, Д. Ганич, В. Григор'єв, Г. Колесник, І. Олійник, В. Чабаненко, кожен з яких по-своєму трактує поняття. Ю. Ковалів, автор-укладач «Літературознавчої енциклопедії», тлумачить експресивність як «властивість мовних одиниць підсилювати логічне та семантичне навантаження, виявляти емоційну виразність артикуляції, впливати на нейтральні стилістичні засоби висловлення, використовуючи екстралінгвістичні виражальні умови» [4, с. 322].

**Постановка завдання.** Метою статті є дослідження мовного зрізу поезики М. Драй-Хмари, з'ясування художньої доцільності використаних поетом тропайстики та засобів поетичного синтаксису; встановлення емоційно-експресивних домінант у поезіях «неокласика».

**Виклад основного матеріалу.** У поезиці М. Драй-Хмари важливу роль виконує епітет, під яким традиційно розуміється художнє означення, що дає образне змалювання певної ознаки предмета чи явища або передає емоційне ставлення до них. На думку Ю. Шереха, епітети М. Драй-Хмари не вкладаються у ці раціоналістичні вимоги. Як приклад до тези літературознавець наводить рядки поезії «Я світ увесь сприймаю оком»: *Епітет серед них [слів поезії] як напасть: / уродиться, де й не чекав, / і тільки ямби та анапест / потроху бережуть устав* [1, с. 51]. Наша позиція певною мірою не узгоджується з думкою поважного дослідника української «неокласики», оскільки навіть побіжне перечитування поезії М. Драй-Хмари засвідчує ситуацію неможливого функціонування іменника без епітета. Це дає підстави стверджувати відповідність драй-хмарівської поезики засадам античної, яка «вимагала стислої і лаконічної характеристики предметів» [4, с. 137]. Епітет М. Драй-Хмари завжди наділений емоційним відтінком, що передає настрої, навіть коли автор застосовує його для змалювання зовнішності людини чи опису предмета: *хитрий ментор, суворий звідознавець, напівантичний край, холодний ранок, мутна ріка, кучерява завода, дике поле, пухкі хмарки.*

Тропайстика М. Драй-Хмари широко представлена порівнянням. Показова у цьому плані поезія «Пам'яті С. Єсеніна», де, окреслюючи образ поета, митець уживає такі порівняння: *а в серці він ще й досі сяє, мов золотий метеорит; і вийшов він, як ясний день; блакитноокий, кучерявий, стрункий, як ясень молодий; а очі тихі, як у лані, і ніжність*

із очей пливла; і він був, як ядерне жито перед грозою нових днів [1, с. 68–69]. Названі тропи в переважній більшості – фраземи фольклорного походження, змальовують С. Єсеніна як поета, кровно зв'язаного з народом, разом із тим створюють відповідний колорит поетичного вислову, характеризують авторський художній стиль, що базується на народнопісенній традиції.

Із літературознавчого погляду ні епітет, ні порівняння, окреслюючи предмет чи явище, не претендують на вичерпність відтворення, тому їх ряди потенційно незавершені, завжди можуть бути доповнені новими елементами. Власне, епітет та порівняння – це підготовчі етапи на шляху творення метафори. О. Потєбня вважав, що метафора допомагає навіювати читачеві те, що «розповісти неможливо». Х. Ортега-і-Гассет акцентував: «Метафора не тільки засіб вираження, метафора ще й важливе знаряддя мислення» [7, с. 71]. Метафору в поетичному тексті можна розглядати зусібіч, проте її визначальна роль полягає у розумінні неповторності поетики митця, оскільки «вона володіє потужним сугестивним зарядом – інтенцією вражати, навіювати, захоплювати» [8, с. 31]. Для М. Драй-Хмари цей троп став продуктивною формою вираження буттєвого самопочуття. Індивідуально-авторські метафори сприймаються найчастіше як семантичні неологізми. Вони надзвичайно різноманітні за ступенем цінності, за кольором, за формою: *померкло сяйво позолот, пристрасті яркий рубін, не диха вітер, сонцем бризка клечальна неділя, засинив волохатий сон яри, сонце спустило вервечки, і колисає мене, рубінять рани*, що дає змогу поетові відтворити сутнісну характеристику об'єкта. Водночас «метафора у поезії М. Драй-Хмари класична за характером, адже вона репрезентує вторгнення синтезу в зону аналізу [...] уяви в зону інтелекту, одиничного в зону загального, індивідуальності в країну класів» [7, с. 19]. Яскравою ілюстрацією до тези наведемо рядки поезії «Пам'яті С. Єсеніна»: *По залі голос малиновий / розливсь, як весняний струмок* [1, с. 68]. Образ потоку живлющої води викликає згадку про знаменитий шевченків рядок «Прорветься слово, як вода» чи про Тичинине «Біжать світи музичною рікою». Можливо, саме на схрещенні цих асоціацій і виникли драй-хмарівські метафори. Очевидно, ліриці «неокласика» властива не проста метафора, а переплетення, зіткнення, вузол метафор, що виступає одним із конструктивних елементів поетичного тексту.

Із домінантою «серце» у М. Драй-Хмари пов'язано цілу низку метафоричних образів і висловів:

– *в кожнім серці завітнуть сонячні троянди* [1, с. 45], *у серці троянди і буз* [1, с. 112] – індивідуально-авторська поетична сполука серця як осереддя душевних почувань із міфологемою «троянда» виявляє латентний внутрішньосимволічний сенс, що полягає у вираженні глибокої сердечної радості;

– *золоте серце* [1, с. 132], *серце, золота жарптиця* [1, с. 153], *смуток – немов рубін [...] не випав з мого серця він* [1, с. 51], *а в серці він ще й досі сяє, / мов золотий метеорит* [1, с. 68], *серце цвістиме огненне* [1, с. 83] – поет удається до золота, дорогого каміння й вогню «для посилення яскравості й інтенсивності своїх образів», що в його модифікації «наділені теплотою яскравого мазка» на відміну від «холодно-декоративного забарвлення» (Е. Райс), як у символістів;

– мінорним естетико-поцінувальним сенсом позначено метафори з предметними назвами «гостроти»: *крицеве серце індустрії* [1, с. 130], *у кожнім серці вістря ятагана* [1, с. 139], *в серце хтось цвяха забив* [1, с. 85], що загалом означають поетичні рефлексії автора на суперечливу дійсність і справляють сильний емоційний вплив на читача.

На основі асоціативних конотацій М. Драй-Хмара створив оригінальні перифрази, наближені до розгорнутих метафор чи метонімії. За допомогою цих тропів поет надає поетичному мовленню особливої урочистості та піднесеності. Так, у поезії «Серпневий прохолонув вар» зі значенням дієслова «настала» автор уживає парафрастичний зворот: *Померкло горяне горно. / Воягає ніч жалобне рам'я. / О, хто це ранисть утлу пам'ять? / День одгорів. Давно* [1, с. 61]. Об'єднуючись навколо домінанти «наставати», перифраза «*вдягає ніч жалобне рам'я*» своїми додатковими значеннями відтінками сприяє точності вираження думки, надає їй жалісливого, співчуттєвого тону. Відтворюючи колорит сучасного індустріалізованого життя, поет називає кораблі – *мої птахи веселі* («І степ смарагдовий»); блискавки в нього – *золотохвості гадюки* («Перед грозою»); Київ – *місто Ярослава* («Чернігів»); постать жінки, яка піснею причарувала ліричного героя, постає з перифразу – *веснянка степова*. Значення метафори і перифразу в поезії «неокласиків» обґрунтовано потрактував Ю. Шерех: «...дають змогу виділити ту рису предмета, яка здається поетові вічно-сутньою, внутрішньо-властивою, дають



змогу піднести явище над його плінністю й безформністю до якоїсь сталості, гармонійної пластичності, конденсованості» [9, с. 106].

Суттєву роль для увиразнення поетичної мови М. Драй-Хмари відіграє синтаксична організація. Користуючись класифікацією І. Качуровського, охарактеризуємо три групи стилістичних фігур: *плеонастичні* (анафора, полісиндетон), *фігури конструкції* (інверсія, градація), *фігури мислення* (еліпсис, контраст, антитеза, апострофа, апофазія, діалогізм, риторичні запитання, оклики, звертання та фігури називного речення). Інтонаційне оформлення речень у поетичній мові М. Драй-Хмари часто досягається за допомогою різних повторів, стилістична роль яких полягає у виділенні головного у смисловому відношенні поняття. Досить часто повторюються ті чи інші слова на початку віршових рядків, емоційно підсилюючи їх звучання: *Ми сонця-радості не бачимо: / ми – сліпі. / Ми навіть горя не оплачемо...* [1, с. 88]. У семи катренах поезії «В Галичині» (І) повторюються перший і четвертий рядки. Ця стилістична фігура в першу чергу виступає смисловим, увиразнюючим засобом, а також композиційним прийомом, що породжує відчуття симетрії «паралельних» рядків. Перша строфа повністю повторюється двічі, замикаючи поезію у велике кільце. Якщо на початку твору тема наведена без пояснень: *«Сонце зайшло за Дністром. / Скрізь, куди око погляне – / одсвіт на водах багрянний. / Сонце зайшло за Дністром»* [1, с. 106], то в наступних строфах вона набуває умотивування, і тому вже заключна строфа сприймається збагаченою новим логічним змістом, що вкладається поетом у повторювані слова: трагічної повторюваності, маркованих кров'ю сторінок нашої історії.

Емоційне підкреслення слів та образів реалізовано за допомогою полісиндетону сполучника «і». Він сприяє створенню епічної тональності, враженню тривалості дії, багатогранності й цілісності змалюваної картини: *Минуть роки, і кров зашєрхне, / І висхне Збруч, мутна ріка, / І тільки пісня не померкне, / Як гнів і ніж Кармелюка* [1, с. 56]. За однорідних членів речення полісиндетон посилює експресію вислову, забезпечує урочисту ораторську інтонацію, стилізує фразу під біблійний текст: *Я і посєстра, вітер і степ – / ніжність і воля, сила і креп* [1, с. 50].

Значення й доцільність кожного повтору допомагає з'ясувати макроконтекст. У цьому плані суттєву роль відіграють частини мови: дієслова та іменники. Так, дієслова вносять додатковий смисловий відтінок до основного значення

повторюваного слова – відтінок продовжуваності дії, повторюваності або безперервності: *Ой, з-за греблі чорна стіна! / І шумить, шумить завода...* [1, с. 72]. Джерело таких повторів – народнописенна мова. Вони підсилюють емоційність звучання поезії, надають їй експресії, виявляючи спонуку до виконання якоїсь дії: *Чого ж ми стали? – їдьмо, їдьмо!..* [1, с. 80] – у цій стилістичній функції повтор тісно пов'язаний з емоційністю дієслова як лексичної одиниці та з ідейною спрямованістю вірша. В іншому контексті повтори передають відтінок упевненості, більшої сили ствердження чи то заперечення, наростання дії: *Я вмру, / а те, у що я вірю, / залишиться і житиме без мене – / напевно житиме!..* [1, с. 158]. Іменники за повторення означають значно більший якісний вияв: *А над мостом піднялося сузір'я, – / зайнявсь Поділ. Огонь, огонь, огонь...* [1, с. 122], *Хай запалають протуберанці: / на бій, на бій!* [1, с. 84]. Таке нагромадження художньо вмотивовано, вжито для деталізації явища і досягнення експресивно-емоційного ефекту.

Інтонація та експресія речень пов'язані з порядком слів. М. Драй-Хмара використовує інверсію для того, щоб виділити найвагоміші у змістовому плані слова: *Накинув вечір голубу намітку / на склений обрій, на вишневий сад, / і бачу я крізь ажурову сітку / сузір'їв перших золотавий ряд* [1, с. 98]. Змінюючи звичайний порядок слів (підмет – присудок, означуване слово – означення), поет надає реченню іншого звучання, зокрема звертає увагу на підмет, переносючи логічний наголос саме на нього. Ось ще кілька прикладів, у яких виявляється функція інверсії: *Не в сон химерний, не в тіла астральні, – / в огонь, в доменний, золотий Гольфштром / камінний перетворюється лом – / залізу й криці гімни тріумфальні* [1, с. 114], *... оце ж і край такий увесь, / і скрізь таке убозтво голе!* [1, с. 108]; *... і граб крізь сірий караван / темнів, мов шибениця чорна, нудьга морочна і стара* [52, с. 97]; *В темряву вічної ночі – / зір мій сліпий* [1, с. 85]. Означення (химерний, астральний, доменний, камінний, тріумфальний, голе, чорна, морочна, стара, сліпий) поставлено у позицію після означуваних слів, і це є засобом виявлення їх експресивних можливостей.

Стилістична фігура – градація у поезії М. Драй-Хмари набуває психологічної мотивації. Так, через нагромадження лексичних та ритмічних засобів (метафор, метонімії, порівнянь, еліпсису) в поезії «Маленькій Оксані» виникає градація всеохоплюючого і всесильного почуття:

Коли на груди ляже камінь  
і дихать не дає мені,  
коли, не приспаний роками,  
розбудить жаль думки страшні;  
Коли отрутою гіркою  
налита вщерть душа моя  
і плакати нишком, самотою  
уже не в силі я, –  
тоді головку злотокоосу  
я до грудей своїх тулю,  
дитячий лепіт п'ю, як росу,  
і оживаю, і люблю [1, с. 90].

Градація властива для більшості епізодів поеми «Поворот»: *Така то туга! / Притулиться / і тягне / за шию мотузком, / і душить, / і лоскоче, / і в вічі зазирає, / мов хижий вовкулак* [1, с. 150] та окремих поезій різних років (*біль шалений, біль неависний* [1, с. 88], *коли і в хаті найбільшій, і в найубогішій квартилі...* [1, с. 45], *курить, мете сніжниця і т. д.*), що дає змогу стверджувати іманентність цієї стилістичної фігури для поетичної манери М. Драй-Хмари. Одна з фігур, побудованих на основі порушення граматичних зв'язків між членами речення, – еліпсис. Відсутній член речення легко відновлюється контекстом, посилюючи динамічність фрази, підкреслюючи лаконізм і схвильованість висловлювання. Особливо відчутний пропуск присудка: *Он біла чайка летить над нами – і прямо в море, у самий вир!* [1, с. 101]; *і дві копи – плече в плече* [1, с. 59]. У першому випадку пропущено присудок *падає*, у другому – *стоять*, проте саме на них фіксується увага, бо вони концентрують дійову енергію фрагмента.

У М. Драй-Хмари контрастність – визначальна риса світовідчуття. Контрасти, по суті, виступають основою експресії вислову в антитезі. Зокрема, митець удається до властивих філософської ліриці «буттєвих опозицій (життя – смерть, свобода – неволя, любов – ненависть, ілюзія – реальність)» [6, с. 317]. Наприклад: *Шукали утопії кондотьєри, / відважні безумці, і юні, й старі* [1, с. 140]; *По кліті кованій, з залізними дверима, / зневажений, але величніший, ніж бард* [1, с. 113]; *... те лащить, мов гожий панський цуцик, / те жалиться, як ніби кропива, / те запаине, неначе кримський персик, / а те смердить, як розбовток ясчні* [1, с. 135]; *ти не жива – ти всічена глава* [1, с. 120]; *ти вся любов і вічна зрада* [1, с. 53]; *слава – як гірка неслава* [1, с. 109]. Істотно для поета «антитеза оманливої видимості і справжньої суті»: *Не знаю, що це: щастя? мука?* [1, с. 111], *це чари чи якась омана* [1, с. 127], завдяки своїй

різкості антитеза вирізняється переконливістю і яскравістю.

На окрему увагу заслуговує стилістична фігура мислення – апофазія, що полягає у різкому запереченні попередньої думки в межах одного вірша (вислову). Цей композиційний прийом узгоджувався з контрастністю поетичного світобачення М. Драй-Хмари, надавав висловлюванню емоційності, свіжості та життєвості. Така фігура простежується в сонетах, а також поемі «Поворот» (*ти нині бенкетуєш / востаннє, – / а завтра... завтра... / Та що мені до того? – / Ми завтра попрощаємось навіки* [1, с. 159]).

До прикметних рис індивідуальної стильової манери М. Драй-Хмари слід зарахувати вживання апострофи: *Здрастуй, золота Харито!* [1, с. 87], *Здрастуй, липню кучерявий!* [1, с. 91], *Процайте, товтри круглогруді... / Процайте, скомнії, береки* [1, с. 56], *Березо, березо, струнка, білокора, ой, чого ж ти, сестро, смутна від учора?* [1, с. 166], *О світе ясний, світе радісний, ти згас навік* [1, с. 88]. Широко залучувана стилістична фігура дає змогу виводити генезу поетики М. Драй-Хмари з народної свідомості, зумовленої «язичницькою традицією гармонійного життя з довкіллям» [2, с. 59].

У поетичній творчості М. Драй-Хмара часто вдавався до запитальних конструкцій (риторичні запитання, звертання), що загалом є типологічною рисою філософської лірики ХХ століття. *О, хто це раниць утлу пам'ять?* [1, с. 61], *Що робиш ти зі мною?* [1, с. 111], *хто ж мене врятує?* [1, с. 152], *Звідки ж тече ота кров?* [1, с. 106], *О, серце, оповите снами, / чому ти не дзвінка стріла?* [1, с. 60] – усі ці приклади засвідчують виразний драматичний характер стильової манери поета. Очевидно, експресивність риторичних зворотів і запитальна інтонація зумовлені драматизмом авторського світосприйняття. Риторичне звертання не передбачає живого спілкування з певним адресатом, не розраховане на відповідь. Однак така фігура акцентує увагу читача на ставленні автора до відтворених осіб, явищ і предметів, збагачує вислів підкреслено-емоційними відтінками. *Віро-невіро, / зрадо моя! / Квітко блакитна, / ти – не моя!* [1, с. 152] – говорить М. Драй-Хмара у поемі «Поворот», передаючи крах своїх сподівань. А в сонеті «Поділ» риторичне звертання поєднується з риторичним окликом і запитанням. Таке сполучення дає змогу авторові зафіксувати окремий момент власної екзистенції, досягнути його виключність: *Які чудесні огняні простори! / А я ... Пощо мені ця височінь? / Померк мій хрест і потемніли гори...*

[1, с. 121]. Нерідко для відтворення драматизму картини М. Драй-Хмара вдається до монологу. Як ілюстрацію наведемо фрагмент першої частини поеми «Поворот»:

Ніколи туги повинь  
не розливалась так,  
як нині,  
і так ніколи не вдивлялись  
тривожні  
гарячкові  
очі  
у шафірові береги  
моєї мрії [1, с. 148].

Діалогічна форма лірики М. Драй-Хмари також зумовлена її «глибокою драматичністю» (О. Ашер). Така композиція – об'єктивна потреба новітньої концепції світобачення, яка вимагала нових мовних засобів. Цими засобами стали: уривчастість синтакси, послаблення логічних зв'язків у ній та посилення емоційності.

**Висновки і пропозиції.** У результаті проведеного аналізу встановлено: емоційне підкреслення слів та образів у поетичних текстах М. Драй-Хмари реалізовано найчастіше за допомогою полісиндетону сполучника «і», він сприяє створенню епічної тональності, забезпечує урочисту ораторську інтонацію, стилізує фразу під біблійний текст; еліпсис посилює динамічність фрази, підкреслює лаконізм і схвильова-

ність висловлювання; контрасти виступають основою експресії вислову в антитезі, зокрема митець найчастіше вдається до буттєвих опозицій (життя – смерть, свобода – неволя, любов – ненависть, ілюзія – реальність); апофазію узгоджено з контрастністю поетичного світобачення М. Драй-Хмари, цей композиційний прийом надає висловлюванню емоційності й свіжості (простежується в сонетах, а також ліро-епічних структурах). Тропи «оновлюють» художній образ, загалом означають поетичні рефлексії автора на суперечливу дійсність. Завдяки повторенню слів і виразів, окличним і питальним зворотам, звертанням і протиставленням досягнуто вагомого результату в організації та підсиленні емоційно-настроєвої виразності поетичного твору. Експресивність риторичних зворотів, запитань та окликів зумовлено драматизмом авторського світосприйняття.

Запропонована модель аналізу смислового навантаження засобів експресивності у поезії М. Драй-Хмари не претендує на вичерпність досліджуваної проблеми. Подальшого розроблення потребує характеристика особливостей поетичної техніки автора, що виявляється у специфічній організації звуків, що, нанизуючись, утворюють внутрішні рими, анафори та інші повтори; емоційно-експресивних функцій набувають також повторювані морфеми.

#### Список літератури:

1. Драй-Хмара М. Вибране / упор. Д. Паламарчука, Г. Кочур ; передм. І. Дзюби. Київ : Дніпро, 1989. 542 с.
2. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як та ін. Київ : Академія, 1997. 752 с.
3. Літературознавча енциклопедія : у 2-х т. Т. 1 / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : Академія, 2007. 608 с.
4. Неврлий М. Українська радянська поезія 20-х років. Мікропортрети в художніх стилях і напрямках. Київ : Вища школа, 1991. 269 с.
5. Скорина Л. Аналіз художнього твору : навчальний посібник. Тернопіль : Навч. книга – Богдан, 2013. 424 с.
6. Соловей Е. Українська філософська лірика. Київ : Юніверс, 1998. 368 с.
7. Теория метафоры : сборник / пер. с англ., фр., нем., исп., польск. ; вст. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой ; общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной. Москва : Прогресс, 1990. 512 с.
8. Тимошенко Ю. Феномен метафори: проблема давня й сьогочасна. *Слово і час*. 2001. № 5. С. 29–37.
9. Шерех Ю. Легенда про український неокласицизм. *Пороги і Запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології* : у 3-х т. Т. 1. / ред. рада: В. О. Шевчук та ін. Харків : Фоліо, 1998. С. 94–138.

#### Badenkova V. M., Rodionova I. H. THE NOTIONAL LOAD OF MEANS OF EXPRESSIVE UTTERANCE IN POETIC TEXTS OF M. DRAY-KHMARA

*The article analyzes the poetic speech of M. Dray-Khmara's works from the point of view of originality and artistic expediency of the paths and stylistic figures selected by the author. The general characteristics of language means are given and their role in revealing the artistic meaning of the work is established. The general characteristic of linguistic resources and established their role in revealing the artistic sense of the work.*

*It was found that the nature of poetic imagery in M. Dray-Khmara is due to the saturation of the literary text with tropes, which does not fit into the requirements of the classics, but the presence of these tools only*

*increases the artistic value of lyrical works of the artist: they (tropes) help the poet to embody concrete ideas about objects and express attitudes towards them. Note that this is not necessarily about the formal presence of tropes, but about the metaphorical poetic thinking of the author in general.*

*It is established that the lyric "neoclassic" is inherited not a simple metaphor, but node of metaphors, which is one of the constructive elements of the poetic text, in particular with the dominant "heart" in M. Dray-Khmara associated a number of metaphorical images and expressions: poetic connection of heart as the center of the soul feelings with the mythology "rose" reveals a major mood, minor aesthetic and appreciative meaning marked metaphors with the subject names "sharpness", meaning the poetic reflections of the author on the contradictory reality; on the basis of associative connotations, the poet created original periphrases, thanks to which he gave poetic speech a special solemnity and sublimity.*

*The analysis of language constructions and intonation-syntactic figures showed that a significant stimulus for strengthening the rhythmic expressiveness of M. Dray-Khmara's poetic language were: the use of the polysyndeton of the conjunction "and", which contributes to the creation of an epic tone, versatility and integrity of the depicted picture, enhances the expression of the expression, provides a solemn oratorical intonation, stylizes the phrase under the biblical text; ellipse enhances the dynamism of the phrase, emphasizes the conciseness and excitement of the statement; contrasts are the basis of expression of the expression in the antithesis, which realizes the "individual hypothesis of existence", in particular, the artist often resorts to such existential oppositions (life – death, freedom – slavery, love – hate, illusion – reality); apophasia is consistent with the contrast of the author's poetic worldview, this compositional technique gives expression to emotionality, freshness and vitality (traced in sonnets, as well as lyric and epic structures); the expressiveness of rhetorical appeals, questions and exclamations is due to the drama of the author's worldview.*

**Key words:** *epithet, simile, metaphor, poetic syntax, pleonastic figures, figures of construction, figures of thinking, expressiveness.*

**Garachkovska O. O.**

Kyiv National University of Culture and Arts

**ARTISTIC ORIGINALITY OF NEDA NEZHDANA'S PLAY  
"THE ONE WHO OPENS THE DOOR"**

*The article is devoted to coverage of experimental poetics play by Neda Nezhdana "One who opens the door". It has been clarified that our latest drama in a European context is theoretical reflection geographically close to the Polish dramaturges completely devoid of any "information" about the recent Ukrainian drama and its authors. It is outlined that modern drama in Ukraine demonstrates rather high aesthetic level and be fully qualified as a new stage in the development of national literature to theater. In such kind of addition the new Ukrainian drama just marked many characteristics of postmodernism like other families of poetry and prose.*

*Analysis of experimental poetics play by Neda Nezhdana "One who opens the door" showed the writer eclectically combines work as a theater school achievements simulation created by previous generations of playwrights (metaphor, implication) and postmodern technology. In particular genre writer palette marked by copyright genre definitions: "almost erotic tragedy" ("Bizarre Messalina"), "Dramatic improvisation" ("Still I betray you"), "Dangerous game" ("When the rain returns"), "Romance farce" ("Eleventh Commandment, or the Night of fools"), "Trahifars 13 steps" ("Suicide of Solitude"), "Monoplay with stereo" ("Million parachutists") and finally "black comedy for theater national tragedy" ("The one who opens the door"). Among the main features of postmodern poetic work give very special characteristic of the genre ("black comedy for theater national tragedy"), irony (self-irony), eclecticism style, the author's disappearance of game for creative principle of the reader.*

**Key words:** *experimental play, postmodernism, artistic specificity, drama, Neda Nezhdana.*

**Formulation of the problem.** Ned Unexpected (real name – Hope L. Smith) – the most successful playwright of his generation, as it has about sixty stage incarnations in Ukraine, Poland, Russia and the United States. Her works of art provoke and confuse, offering an unusual view of the famous and ask tough questions. The writer likes play in different eras, styles, types of theater, experimenting and looking for new theatrical spaces. We see the dramatic world by Neda Nezhdana and modernity coexist of the history, tragedy and comedy, fantasy and hard realism. But still in the science of literature there are no works on poetics coverage of experimental plays.

**An analysis of the latest research and publications that initiated the solution to this problem.** Neda Nezhdana dramatic activity has repeatedly been in the field of academics. Alexander Bondarev started thinking mythologizing problems in modern Ukrainian drama, structural renovation communications through simulation genre, including the work by Neda Nezhdana [2]. The functioning of specific features dramatic monologue speech in Neda Nezhdana analyzed W. Queen [3]. But still it is not enough in the special literary which would have covered the specifics of experimental plays by this amazing author.

The relevance of the article caused an acute need to fill gaps in the study of experimental poetics play in the work by Neda Nezhdana and the lack of literary works from this perspective.

**The aim of the article is** to analyze the experimental poetry plays by Neda Nezhdana "One who opens the door" in the postmodern way.

**Presenting main material.** Analyzing the state of modern dramatic literature in Ukraine we have to remember that during the Soviet sociocultural space formed persistent stereotypes that realm as something primitive, thematically, formally and stylistically limited genre of literary and cultural phenomenon. Only in the 90 years of the twentieth century we start to manage to shatter a stereotype slightly although its echo is still felt. Our latest drama in a European context is theoretical reflection geographically close to the Polish dramaturges completely devoid of any "information" about the recent Ukrainian drama and its authors.

However despite this contemporary drama in Ukraine demonstrates rather high aesthetic level and be fully qualified as a new stage in the development of national literature to theater. In such kind of addition the new Ukrainian drama just marked

many characteristics of postmodernism like other families of poetry and prose.

American literary critic Ihab Hassan isolates signs of postmodernism, fragmentation, irony, destruction, hybridization, uncertainty, loss of copyright “the inner authors I” mix of genres and styles.

However, a variety of approaches and definitions of “postmodernism” does not preclude the integrity of its aesthetic characteristics. First of all this artistic reassessment of values and aesthetic experience of the modernism. Inherent previous era cult of art as unique and beautiful phenomenon of postmodernism is changing the conflict between the banal and aesthetically perfect, original and stereotypes.

Postmodernism inherent aesthetic experience combining high and popular literature is especially in the variety of the genre and literary style modifications of different species and genera, including the drama.

Stylistic features of postmodernism every modern Ukrainian playwright manifested in different ways, giving rise literary critics believe that each of them does not fit the trend for using some properties poetics of postmodernism.

However, this only confirms the dominant style of modern literary process should be qualified as eclectic. It is characteristic often mechanically mix of diverse and contradictory genre and style trends, the lack of originality, the combination of organic conflicting trends of classical and popular literature, postmodern tendencies and attempts to find a new artistic techniques gap simultaneous with banality. Its penetration into the structure of the work the desire to play the existential quest of modern man while ambition to create a commercially successful way. This unique Ukrainian literary process at the end of XX–XXI century is primarily in the fact that domestic literature tends of the masterpiece of original lyrical and romantic discourse present artistic version being marginal character, motives describe feelings of national inferiority and so on.

A prominent role in the development of modern Ukrainian drama belongs to a new generation of artists. There is a bright representative Ned Unexpected head of the Confederation of Ukrainian play writer author of numerous dramatic projects in Ukraine the author of some 20 plays: “The penultimate trial”, “Star journey”, “And yet I betray you”, “Million parachute”, “Eleventh commandment or jesters Night”, “The one that opens the door”, “Bizarre Messalina”, “Suicide of solitude” and others.

The creative works of the writer is also a collection of poems including “Kotyvyshnya” (1996). Inci-

dentally in connection with verses Ned Unexpected decided to be more Ukrainian itself. First of all it opens the white pages of history. Secondly it makes to fill Ukrainian writes interest to such thinks as “source of energy” powerful. Neda’s Nezhdana poetic world is a holistic system of modern images which also features inherent theatricality. It is prepare the reader to be able to quite easily materialize bizarre associative series author in his mind. Yet most clearly Neda Nezhdana artistic talent manifested itself in the drama.

One of the most interesting achievements in its experimental play “The one who opens the door” was first published in “Kurjery Kryvbasu” (1999, number 117). The play was put over two dozen times in the theaters of Kyiv (Chamber Theatre-Studio and the “City”), Odessa, Rivne, Moscow at the festival “Ljubimovka” in student theater Kyiv, Chernivtsi and others. She participated in the Polish project “New European drama” staged in theaters of Cracow, Gniezno. Included in the catalog of the best plays of Europe 2004 was translated into Polish, English and Russian.

Genre the author has defined very original “black comedy for theater national tragedy”. The action takes place “in a morgue, basement, today, in the cold season in Ukraine”. There are only two actors in the play. They are Woman, aka Faith, 30–32 years old, and the girl, she Vick 25–26 years. Outrageous start work when Wick wakes up, apparently after a stormy night and seeks to understand where she is (“I went out ... Only bastards rare and threw drinks. No, or quit and drinks? Wake up its cold, under feet of dead bodies ... and you ...”), and shock and loss of consciousness nurses in Vera (Vera Georgievna), which saw 13 of the tag number on the leg “revived corpse”, apparently intrigues the reader/viewer. The mysterious phrase on the phone in the reception mortuary man without age and sex “We have already left and will soon be here”, enhances the intrigue and tension keeps the recipient in stage 2 and the end of the play.

Further sort things out between two ordinary women in a very unusual place. That was the morgue though identifying the same “cold season in Ukraine”, which was described by N. Unexpected in the first remark. One of the main characters, Vick asks: “So why am I living, corpse or a ghost? I’m confused”. The dramatist addresses this question proper to each of the readers / viewers is sure that any of us is that we still live in this absurd world?

The gradual evolution of the image of two women is Vera (Vera Georgievna) and Vicky begins with the awareness of their detachment from reality once strange inward doors and turning off the phone. From

the cynical talk about how attractive look in the coffin, the dialogue goes in another plane that is inherent in the people who go forward in the best of worlds. Both women start to think about what God is and whether there is “life after death”. However, in the early stages of these discussions have so far purely pragmatic: “Faith, rejecting a cigarette, I will not. What if it actually ... and judgment. A non – sin” [1, p. 253].

Later on the scene is a dialogue by H. Unexpected. There are characters like conducting their spiritual circles of hell, forcing them to think and live trying to clean own fear and enables them to become other, in the matter of fact absolutely alive. And Faith and Vick as a confession sincerely recognized each other in the most intimate: “Faith. In short, I did an abortion twice. Once was still quite young, green. Random guy once was.

Vika. ... I was even worse. As was pregnant with my kid betrayed me so I sent it. He went ... A dead child was born, the umbilical cord entanglement. They say it feels guilty and hung...” [1, p. 254].

There are 5 scene in “politically-patriotic” which revealed to the recipient essence of man-opportunists, “Vic: But where “our” where “your”?

Faith: You do not violet? Worse than now, has still not...

Vic: Shh ... Choose expressions suddenly they overheard” [1, p. 255].

Finally, the dramatist is not avoid and bitter self-irony: “Faith: Yes, I think over the true image of Ukrainian women.

Vic: As you accidentally embroidered shirts not?” [1, p. 257].

Critical stress action reaches its climax in the scene 6. Uncertainty of the future waiting for the arrival of the unknown, the chaos of thoughts and feelings: “Faith. We must run away.

Vika. We've tried, she knew. Maybe you can somehow escape?

Faith. Where? Is it for dead, but I will not go. And there simply find.

Vika. I'm even more. Then there is no choice” [1, p. 255].

But the key is to play epilogue, cleaning time, the birth of new “inner I” of the two women. This is

where the metaphor of the reveals opening door gave the title play. Uncertainty presents heroines work and the right to freedom of personal choice, but not so simple as it seems at first glance, but the most important words of the author puts into the mouth of Ages, “Vick. They threw him to us as a dog bone. Nate you your freedom. You can go and you can stay. You can be alive, and can be dead. It is only up to you. There is nothing either top or bottom. Nothing! You are not blame for misfortunes and mistakes. You do not have to adapt to circumstances. You create them herself. This is your words, steps and shadow ... We are waiting for someone who will open the door is in vain. They did the worst.

Faith. And what will happen to us next?

Vika. Further? I do not know ...” [1, p. 260].

The last author's remark puts attention not on the “inner I” but focuses on the further deepening of thought about the responsibility of everyone for their thoughts and actions. Each of the reader is able to open for themselves the same door to another hypostasis just this very endeavor: “Two women harassment one another middle stage. The door is open wide. The nature of the light of these doors are different. They are different worlds. The illusion of a strong draft. Women freeze in the dark. Slowly the lights go out” [1, p. 264].

**Conclusions.** Analysis of experimental poetics play by Neda Nezhdana “One who opens the door” showed the writer eclectically combines work as a theater school achievements simulation created by previous generations of playwrights (metaphor, implication) and postmodern technology. In particular genre writer palette marked by copyright genre definitions: “almost erotic tragedy” (“Bizarre Messalina”), “Dramatic improvisation” (“Still I betray you”), “Dangerous game” (“When the rain returns”), “Romance farce” (“Eleventh Commandment, or the Night of fools”), “Trahifars 13 steps” (“Suicide of Solitude”), “Monoplay with stereo” (“Million parachutists”) and finally “black comedy for theater national tragedy” (“The one who opens the door”). Among the main features of postmodern poetics play “The one who opens the door” and irony (self-irony).

#### References:

1. Неждана Неда. Провокація іншості: П'єси. Київ : Укр. письменник, 2008. 277 с.
2. Бондарева О.Є. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання: монографія. Київ : «Четверта хвиля», 2006. 512 с.
3. Корольова В. Монолог у сучасному драматургічному дискурсі / *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. 2014. Серія «Філологічна». Вип. 48. С. 206–209.

**Гарачковська О. О. ХУДОЖНЯ СВОЄРІДНІСТЬ П'ЕСИ НЕДИ НЕЖДАНОЇ  
«ТОЙ, ЩО ВІДЧИНЯЄ ДВЕРІ»**

*Статтю присвячено висвітленню поетики експериментальної п'еси Неди Нежданої «Той, що відчиняє двері». З'ясовано щодо абсолютної «невписаності» нашої новітньої драматургії у європейський контекст: навіть теоретичні рефлексії географічно близьких до нас польських драматургознавців повністю позбавлені будь-якої «інформації» про новітню українську драму та її авторів. Окреслено, що сучасна драматургія в Україні демонструє доволі високий естетичний рівень і може бути кваліфікована як якісно новий етап розвитку вітчизняної літератури для театру. Крім того, новітня українська драматургія так само маркована багатьма ознаками постмодернізму, як і інші роди письменства – поезія та проза. Проаналізовано поетику експериментальної п'еси Неди Нежданої «Той, що відчиняє двері» і зроблено висновок, що письменниця еkleктично поєднує в одному творі як здобутки школи театрального моделювання, створені попередніми поколіннями драматургів (метафоричність, підтекст), так і постмодерні технології. Зокрема, жанрова палітра письменниці маркована авторськими жанровими визначеннями: «майже еротична трагедія» («Химерна Мессаліна»); «драматична імпровізація» («І все-таки я тебе зраджу»); «небезпечна гра» («Коли повертається дощ»); «мелодрама фарс» («Одинадцята заповідь, або Ніч блазнів»); «трагіфарс на 13 сходинок» («Самогубство самотності»); «моноп'еса зі стереоефектом» («Мільйон парашутиків»); і, зрештою, «чорна комедія для театру національної трагедії» («Той, що відчиняє двері»). Серед основних ознак постмодерністської поетики твору – авторська характеристика жанру («чорна комедія для театру національної трагедії»), іронічність (самоіронія), еkleктизм стилю, зникнення авторського Я, принцип творчої співгри з читачем.*

**Ключові слова:** експериментальна п'еса, постмодернізм, художня специфіка, драматургія, Неда Неждана.



*Дузь Л. І.*

Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової

## ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ПИСЬМЕННИЦЬКИХ ЛИСТІВ (ДО ПАРАДИГМИ М. П. ГОДОВАНЦЯ)

*Стаття присвячена дослідженню листів, написаних поетом-байкарем, перекладачем М. П. Годованцем протягом 1960-х років, як автентичного джерела біографічної та психологічної інформації. Визначено, що епістоли письменника, адресовані професору, доктору філологічних наук І. М. Дузеві, належать до типу приватно-ділового листування, яке тривало в межах міжособистісних неофіційних стосунків. Аналіз листів показав розвиток взаємин між кореспондентами – від напівофіційних до дружніх, щиро-довірливих. З'ясовано, що інтенсивність листування корелювала з динамікою його характеру й була пов'язана з діловою, інформативною та психологічною функціями.*

*Увагу зосереджено на меті ініціатора епістолярного спілкування І. М. Дузя, а також на мотивації М. П. Годованця підтримувати листування та визначати його теми, перемикаючи увагу свого кореспондента з ретроспективного на перспективний план. Окреслено теми, внутрішньо табузовані байкарем. Простежено психологічну боротьбу мотивів, пов'язаних із потребою творити й згадувати, а також усвідомленням суспільно-політичних реалій «відлиги».*

*Вирізнено типи епістолярної інформації: повідомлення про зовнішні події з оцінними елементами, прямі емоційно-психологічні свідчення, опосередкований вияв складних морально-психологічних процесів. Доведено, що значення психологічної інформації набуває уникання письменником спогадів про події 1920–30-х років, виключення теми заслання, прохання про нерозголошення повідомленого. Через аналіз прямої та опосередкованої епістолярної інформації розкрито причини психологічного й морального стану митця протягом 1960-х років.*

*Відзначено, що листи М. П. Годованця характеризуються персональністю, яка виявлена в інформаційній спрямованості на конкретного адресата й неординарному авторському «я». Стверджено, що цінністю листів є інформація про особистість письменника, характер його ставлення до суспільних і мистецьких процесів, а також про особливості індивідуальних психологічних процесів, його психологічну драму.*

*Досліджено, що головні теми листів М. П. Годованця зосереджені на творчому процесі й творчих стосунках, не мають чітко окреслених меж і торкаються суспільно-політичних, морально-етичних, психологічних проблем, а отже, стають джерелом розуміння суспільних і моральних умов 1960-х років, напрямів творчої думки, психологічного й емоційного стану творчої особистості.*

**Ключові слова:** *письменницький лист, динаміка характеру листування, персональність епістолярної інформації, опосередкована психологічна інформація.*

**Постановка проблеми.** Епістолярій митців і літераторів належить до розряду історико-культурних документів, які слугують джерелом важливої суспільно-політичної, соціальної, культурної інформації. Увагу дослідників привертає автобіографічний, естетичний, психологічний потенціал письменницького епістолярію. У контексті антропоцентричного літературознавчого дискурсу кожний епістолярний документ є самоцінним, а отже, цінним як свідчення про певну епоху й соціум. Віднайдені й введені в науковий обіг, невідомі досі письменницькі листи є матеріалом вивчення на засадах теоретичних напра-

цьовань, а також підставою для уточнення методології дослідження.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Епістолярна спадщина митців досліджується вітчизняними літературознавцями в різних аспектах: контексту світової епістолярної культури (Ю. Шерех), міжкультурних взаємозв'язків (В. Дудко), жанрів епістолярної літературної критики на межі XIX – XX сторіч (Л. Вашків), порівняльно-типологічного аналізу й класифікації у зв'язку з художніми творами (Ж. Ляхова, В. Святовець). У галузі теорії письменницького епістолярію порушено питання полістилевості

(М. Коцюбинська), жанрової типології відкритого листування (А. Зіновська), стилістичного різноманіття жанру літературно-критичного листа (В. Кузьменко), модифікації поезики й жанру як типологічної засади (Г. Мазоха), історико-хронологічної типологізації (О. Рарицький), тематичної типологізації (Л. Морозова), джерелознавчої типологізації (І. Старовойтенко), комплексної типологізації (О. Семенюк).

У дослідженнях емпіричного матеріалу виробляються епістологічні методи, серед яких порівняльно-історичний, типологічний, джерелознавчий, описовий, психографічний [9, с. 154]. Вибір наукового підходу мотивується станом дослідженості конкретного листування та дослідницькими завданнями. Так, А. Ільків обґрунтовує значення психоаналітичних векторів дослідження епістолярної спадщини митців, аргументує доцільність введення листів у процес реконструкції письменницьких психопортретів. Аналіз листа як психотексту, вважає дослідниця, «дозволяє відкривати нові грані творчих особистостей, простежувати складний шлях саморецепції автора, динаміки його психічних станів в епістолярному тексті» [6, с. 28].

Увагу дослідників привертають також питання специфіки письменницького епістолярію. Спираючись на вироблене психологією творчості поняття індивідуальної творчої установки, Г. Мазоха твердить про спільну основу художньої творчості митця та його епістолярію, яка в обох випадках знаходить свій вияв «у спільній формі – в художній манері письменника» [9, с. 156]. Результатом єдиного творчого процесу стає образ, у листуванні це, зокрема, образ автора й образ його адресата. Теза про необхідність вивчення письменницького епістолярію не лише в плані фактографічному, але й психологічному й естетичному розвиває думки про витворення в приватній кореспонденції митців портрета особистості на тлі доби й продовжує міркування про важливість дослідження на конкретному матеріалі приватного листа проблеми індивідуальності в історії культури України [9, с. 152].

Об'єкт нашого дослідження – листи поета-байкаря, перекладача Микити Павловича Годованця (1893–1874 роки життя), адресовані протягом 1960–1974 років професору, доктору філологічних наук І. М. Дузеві (1919–1994 роки життя).

М. П. Годованець почав друкуватися 1913 року, перша його книжка вийшла 1927 року, протягом 1920–30-х років видав близько десяти збірок. 1937 року був заарештований «за зраду Батьків-

щини» як «емісар Коновальця в Україні, організатор і керівник шпигунської та диверсійної організації» [1], засланий на Колиму, де пробув до 1947 року. На клопотання про зняття судимості 1950 року отримав відмову, мотивовану тим, що «у своїх художніх творах у замаскованому вигляді проводив контрреволюційну пропаганду, зображаючи сподівання на інтервенцію, та висловлював вороже ставлення до колгоспного будівництва» [1]. Зміг отримати роботу й житло лише після реабілітації, 1957 року, у віці шістдесяти чотирьох років. За нестерпних умов продовжував писати – створив 512 оригінальних байок. Протягом 1960–70-х років вийшло понад 30 книжок оригінальних байок М. П. Годованця та його перекладів світової байки. За оцінкою сучасного літературознавства, оригінальні твори митця «вирізняються глибиною думки, літературною довершеністю, тонким психологічним малюнком, колоритною портретною характеристикою персонажів, дотепною, соковитою народною мовою. За всієї сатиричній загостреності творів у них відчувається потужний ліричний струмінь» [7]. Видані 1973 року переспіви й переклади близько тисячі творів видатних байкарів світу стали наслідком шістнадцятирічної копійки праці Микити Годованця та показали його як дослідника й поета. «Поставивши собі за мету зробити здобутком українських читачів скарби віковичної мудрості й дотепності, сатири й гумору, автор, – на думку дослідників, – виявив уміння зберегти особливості байкарів минулого, але водночас дати нову інтерпретацію старовинним сюжетам, сповнити українським національним колоритом, підсилити народним гумором» [2, с. 21].

Літературна творчість М. П. Годованця досліджена в книжках Ю. Петрова та Ю. Альперіна, в статтях І. Зуба, І. Дузя, Є. Гінзбург, С. Крижанівського, М. Логвиненка, М. Скорського, П. Сліпчука, Ю. Цекова. Страдницька доля М. П. Годованця визначила сюжет художніх творів М. Красуцького – повісті «За Колимою сонце сходить», романів «Довга дорога вночі» й «Розрив-трава на лютих перехрестях».

Епістолярна спадщина байкаря досі не зібрана. У розвідці «Байка і колючий дріт, або відомий і невідомий Микита Годованець», заснованій на розсекречених архівних документах, В. Василашко навів адресовані йому листи 1958 й 1962 років, а також процитував доступний йому лист митця 1968 року. В. Прокопчук проаналізував крізь призму відомих йому листів М. П. Годованця літературний процес на Хмельниччині

Пі половини 1950-х років. До листування М. Годованця та В. Гжицького звернувся В. Горбатюк.

На наше переконання, мають тривати розшуки не лише офіційних документів, але й листування М. П. Годованця. Віднайдені листи поета потребують введення в науковий обіг і багатоаспектного аналізу.

**Постановка завдання.** Метою статті є вивчення листів М. П. Годованця до професора І. М. Дузя як автентичного джерела біографічної та психологічної інформації, визначення їхньої проблематики, характеру листування, значення для дослідження особистості митця, його етичних і творчих принципів.

**Виклад основного матеріалу.** В особистому архіві І. М. Дузя зберігаються листи, які за стандартами атрибуції – підписами, звертаннями, датами, місцем написання – є епістолами М. П. Годованця, адресованими власникові архіву, доценту, згодом професору кафедри української літератури Одеського державного університету ім. І. І. Мечникова [5]. Усі листи надіслані до Одеси з Кам'янка-Подільського й датовані періодом 1960–1974 років. Надруковані на друкарській машинці, вони містять вписані від руки доповнення; підписи зроблені чорнилом, синім і червоним олівцями.

Особливістю аналізованого епістолярію є часткова наявність листів-відповідей І. М. Дузя, котрий зрідка писав чернетки й не робив копій власних кореспонденцій. Проте неповнота в архіві листів-реагувань не унеможливило дослідження наявних епістол, оскільки кореспондентська пара не вважається в епістолології необхідною умовою дослідження. Завданням дослідника є встановлення відсутніх необхідних даних за всіма правдивими джерелами. Атрибуція епістолярної спадщини, згідно з компетентною думкою, «завжди вимагає тривалої дослідницької роботи: вивчення біографічних деталей, аналізу обговорюваних у листі тем, зосередження на малоістотних, на перший погляд, фрагментах» [8, с. 99].

У досліджуваному випадку до питань, які потребують додаткового пояснення, належить, зокрема, початок листування. Епістолярне спілкування почалося у березні 1960 року з ініціативи І. М. Дузя, який наприкінці 1950-х – на початку 1960-х років збирав і вивчав матеріали про творчість Остапа Вишні (Павла Губенка) й українських сатириків і гумористів доби, яку пізніше назвали Розстріляним відродженням, – Валери Пронози (Василя Елланського), Кості Котка (Миколи Любченка), Василя Чечвянського (Василя Губенка),

Юхима Гедзя (Олекси Савицького), Юрія Вухналя (Івана Ковтуна). З'ясування конкретики письменницьких долей допомагало дослідникові глибше розуміти процеси літературного життя в Україні 1920–30-х років, відшукувати в них імена письменників, знищених системою, викреслених з історії. Так у матеріалах майбутньої докторської дисертації І. М. Дузя з'явилася персоналія Микити Годованця. Перший лист до нього містив запитання про постаті літературного життя тридцятирічної давнини.

У листі-відповіді сухо згадувалися факти, на той час уже офіційно відомі: «Одним рядком можу бути Вам <...> корисний – про Антошу Ко. <...> Вухналь, Гедзь, Чечвянський реабілітовані. Про Чмельова нічого не знаю» (Тут і далі зберігаємо авторську орфографію та пунктуацію – *Л. Д.*) [3, лист 17.III.1960].

Два роки по тому такою ж стриманою була реакція поета на запрошення літературознавця взяти участь у збірнику, присвяченому Остапу Вишні. Свою зустріч із відомим сатириком у Кам'янці-Подільському 1920 року, а також приязний відгук про його байку М. П. Годованець огорнув таємничістю, сумнівами й невпевненістю: «Про О. В.: можу сказати Вам тільки для Вас і з проханням – не розголошувати цього. У мене є про це стаття-спомин, але я не певен, що то був він, хоч потім я пізнав його в Харкові. Ну, а може й помилився? Питання дуже серйозне і треба перевірити» [3, лист 8.III.1962].

Перші листи-відповіді М. П. Годованця вказували його несхильність до спогадів, поет охоче повідомляв про свою творчу роботу й плани останнього часу. Тому не дивно, що літературознавець не повторював більше важливих для нього запитань. Листування тривало в руслі, визначеному митцем. Розповіді про творчу роботу й підготовку рукописів до видання, реагування на видавничі рецензії, відгуки на прочитане, – у колі цих тем проглядала жива думка й гостра емоція байкаря.

З початку заочного знайомства М. П. Годованець був заінтригований персоною свого одеського кореспондента й, виявляючи недовіру до статусу й посади, шукав можливостей ствердитися у власній думці про нього. Вже в другому листі він писав: «Тепер тов. Сочивець написав Вашу точну адресу і я поспішаю висловити Вам щире подяку за чудову рецензію на мою книгу «Байки». Треба бути мудрим, щоб так глибоко сприйняти і розтлумачити автора. Критик має велику силу – довести до читача своє розуміння написаного. Ви чудово упорались з цим» [3, лист 29.VIII.1960].

Надзвичайно вимогливий до літературного слова, байкар не приховував, що в особі І. М. Дузя знайшов компетентного дослідника сатири, глибокого знавця історії та теорії питання, щиро зацікавленого в розвитку жанру.

Показово, що саме одеському літературознавцеві письменник довірив увести в літературний обіг його точні біографічні дані: «Іване Михайловичу! Я хочу довести до Вашого відома таке: у мене вийшла плутанина з днем народження. Властиво не з днем народження, а з визначенням дати. Піп, клятуший, коли писав метрику, написав, ніби я народився в листопаді /XI/, а я народився в вересні /IX/. Він не з того боку паличку поставив. Потім і пішло: почали писати, що я народився в листопаді. А тепер я хочу повернути істину: в статті – в біографічній частині – треба писати, що я народився 26 вересня 1893 року /за н.ст./» [3, лист 25.I.1963]. З часу публікації статті І. М. Дузя «Голос схвильованого серця», що вміщена як передмова до книжки Микити Годованця «Байки» [4], справжня дата народження письменника увійшла в усі біографічні друковані матеріали про М. П. Годованця, включно з енциклопедичними виданнями [7].

У листах М. П. Годованця розкриваються творчі принципи митця. Гостре неприйняття ним дилетантського, поверхового підходу до літературної праці закорінювалося в гіркий життєвий досвід. Уроки 1930-х прозирали в листах крізь натяки, примушували стежити за кожним словом, своїм і сказаним про нього: «Мене навчила лиха доля: статтю до моєї книги «Байки» 1932 року я не прочитав, а байдужо поставився, що буде написано і як буде написано в ній, і дуже попарився: автор написав про мене такого, що я потім рвав на собі волосся. <...> лаяв і лаю дуже» [3, лист 28.III.1963]. Такі зізнання доводять переконання письменника, що умови, створені системою в 1920–30-х роках, не змінилися по суті. Суб'єктивні відчуття об'єктивних суспільно-культурних реалій 1960-х років, заґрунтовані на драмі власного досвіду, виробляли звичку обережності, обачності, що супроводжувала творчу роботу письменника.

Листи М. П. Годованця виявляють складні психологічні процеси, що супроводжували митця в переддень 75-річчя. 1966 року, готуючи до видання новий рукопис, він звернувся до І. М. Дузя з проханням написати вступну статтю до двотомника й висловив готовність повідомити про все, що цікавитиме дослідника: «Матеріалу буде чимало, буде про що говорити. Всі необхідні

фактичні дані я охоче подам» [3, лист 9.VII.1966], «Що Вас зацікавить, що потрібне знати – охоче подам дані» [3, лист 14.VIII.1967].

Літературознавець сприйняв цю пропозицію як можливість повернення до теми, що залишалася «закритою» протягом шести років епістолярного спілкування, та сформулював близько десяти запитань. Чотиристорінкову машинописну (через один інтервал) відповідь М. П. Годованець наповнив датами, топонімами, подробицями, однак чи не кожен фрагмент спогадів завершував несподівано й однотипно: «А загалом я вважаю, що таких питань не варто торкатися в такій статті <...>. Воно може тільки заплутати справу божу», «Але тепер це питання не потрібно чіпати», «Але що воно нам зараз дає?», «<...> зараз не варто ритися під таке давнє і старе і навіть не варто зачіпати його в статті про 75-ліття життя старого дідуся Микити» [3, лист 14.VIII.1967].

Насичений психологічними спостереженнями фрагмент про деякі значні літературні постаті 1930–1920-х років супроводжувався наголошенням суб'єктивності висловленого: таке було враження, мабуть, втім, хтозна. Постскриптом листа підтверджував особистісний, потаємний характер викладеного й виказував внутрішню боротьбу мотивів: психологічна причина спогадів наштовхувалася на безупинні сумніви, непевність, вагання: «PS. Це все – для Вас особисто. Захотілось виговоритися. Може що і зайве?» [3, лист 14.VIII.1967].

Причини такої суперечливості психологічних потреб і логічного розмірковування, яка, врешті, остаточно вирішила долю спогадів, прояснював сам письменник. Він висловив сумнів у готовності суспільної свідомості сприйняти й адекватно оцінити збережене його пам'яттю: «Вивчені в піонерії, в комсомолі, в партії, університетах, у щоденному житті сьогоднішнім, ми багато знаємо і можемо, – іронізував Микита Годованець з приводу загальноприйнятого пафосу. – Тому так розумно і вірно беремось судити давнє і давнє, забуваючи, що час і люди були інші. Треба навчитись думати з тодішніх позицій, то буде вірний суд» [3, лист 14.VIII.1967]. У такий спосіб письменник стверджував: спогади з'явилися за внутрішнім імпульсом («Захотілось виговоритися», «Я тому так докладно на цьому спиняюсь, щоб і самому собі ясніше усвідомити свою роль і шляхи свої, і комусь для історії розповісти про те, що так далеко зосталося позаду, але що має неабияке значення в мому житті»), але призначалися для особистого архіву дослідника («Хай минуле

лежить в архівах до кращих часів», «Це все – для Вас особисто» [3, лист 14.VIII.1967]).

За час «відлиги» письменник жодного разу не висловився з приводу суспільних процесів, навпаки, ще міцніше дотримувався засвоєних правил, чим, по суті, виявляв невіру в необоротність змін. Переконавшись на власному досвіді в драматичних наслідках безвідповідального друкованого слова, М. П. Годованець наважився – незважаючи на високу оцінку й високу довіру до критика – висловити своє бажання ознайомитися з рукописними матеріалами вступної статті до ювілейного видання його творів: «<...> думаю: може начеркнете план статті, а я щось додаю, бо хто краще знає мою творчість, як не я?» [3, лист 18.VI.1967]. Таке прохання не могло не вражати самолюбство дослідника, який тієї пори готував і в грудні 1967-го захистив докторську дисертацію. Проте наполягання ставали настійливішими: «Я повторю свою думку про те, що варто черновик статті /або хоч план її/ надіслати мені для ознайомлення. Може я стану чимсь у пригоді. Адже хто може краще знати про свої твори, ніж сам автор?» [3, лист 4.VII.1967]. Неспокій письменника вгамувався лише після отримання довгоочікуваних матеріалів: «Листа Вашого одержав і бажаю успішної й натхненної роботи над статтею про кам'янецького отшельника» [3, лист 20.VII.1967].

Внутрішня колізія митця відбилася в листах із приводу задуму статті І. М. Дузя про творчу лабораторію байкаря. Високо оцінивши ідею, М. П. Годованець висловив сумнів щодо вибору тексту для аналізу, навів об'єктивні перестороги, роз'яснив їхню неминучість і можливі наслідки: «По-перше, вона (байка – Л. Д.) ще не закінчена; по-друге, вона не надрукована, тобто не пройшла цензури, чи як її там звати, і можемо потрапити на слизке. А це для нас небажане і непотрібне» [3, лист 30.IX.1967]. Наводився також аргумент суб'єктивний, проте, як на Годованця, беззаперечний, оскільки був предметом його постійної тривоги, – особисте не має ідентифікуватися: «На прикордонні» – це байка особлива за своїм характером і може навіть не зовсім ясна. Дуже вона особиста, а тому не буде багатьом зрозуміла. Вам треба брати таке, що було б на славу письменника і було б показове і характерне» [3, лист 30.IX.1967]. На завершення звучав присуд: письменник відкликав байку до шухляди свого письмового столу.

Маючи на меті змінити рішення поета, літературознавець за тиждень надіслав йому чоти-

ристорінковий машинописний начерк статті. Зворушений витлумаченням байки в контексті письменницьких доль першої третини ХХ сторіччя («Ви дуже розумно, мудро прочитали в байці те, що є в ній підспудне, між рядками /а байка саме тим гарна, що в ній є що читати між рядками, за плечима») [3, лист 14.X.1967], М. П. Годованець розкрив свій первісний творчий порух і знову підкреслив особистісність змісту: «<...> я подумав: а нічого в наших байках нема про людей, які перейшли до наших лав з далекого минулого. А їм часто доводиться чути нарікання <...>. Ця тема нам, старикам, усім близька і деякою мірою автобіографічна <...>» [3, лист 14.X.1967]. Однак, навіть безумовно схваливши літературознавче трактування, поет продовжував наполягати на своєму рішенні: він не виключав можливості іншого прочитання твору з позиції офіційно єдиного «ми»: «Проте, гадаю, що зараз виносити таку складну річ на люди не варто. Ми ще до того не доросли. У нас ще багато примітиву» [3, лист 14.X.1967]. Згодом І. М. Дузь здійснив свій творчий намір, – статті «З джерел народної мудрості» й «Від задуму до друку» були написані на матеріалі творчої історії інших творів байкаря та опубліковані 1968 і 1969 років.

Майже півтора десятиріччя листування М. П. Годованця та І. М. Дузя жилося спільними інтересами, обопільною активністю, людською приязню. Проте серед багатьох тем закритою залишалася одна, обіцяна ще в першому листі, – чорна смуга кінця 1930-х – І половини 1950-х. Щедрий на слово, критичний, гострий, поет ставав лаконічним, стриманим, наближаючись до зони болю. Умовчання, обірвані фрази, три крапки створювали в цій темі особливу напругу. Відбувши десять років у радянському концтаборі, ще за десять отримавши нарешті реабілітацію, письменник мав підстави побоюватися не лише за свій «літературний портрет».

Свідчення драматичної теми збереглися в щоденниках І. М. Дузя: вони містять записи про дві особисті зустрічі й бесіди з М. П. Годованцем у Кам'янці-Подільському 26 і 27 вересня 1967 року, тобто в проміжку між двома цитованими вище листами. Пам'ять письменника, здавалося, очікувала на можливість виповісти вічна-віч те, що замовчувалося суспільством, про що обачний письменник не наважувався писати, обриваючи себе на півслові. Він добре засвоїв різницю між довірливою бесідою та письмовим викладом, до того ж надісланим поштою, – був переконаний, що й у післясталінську добу листи

не втратили кваліфікації речових доказів («Бачите, як ми живемо: ніколи не знаєш, куди може потрапити хоч і цей лист до Вас. Живи й оглядайся») [3, лист 22.ІІІ.1964].

У тому, наскільки не зацікавленою була радянська політична система донести повну правду про антидемократичні злочини, переконують відредаговані державними видавництвами протягом 1960-х років біографічні матеріали М. П. Годованця. Офіційний канон передбачав життєпис репресованих письменників до середини 30-х, а далі для тих, кому пощастило вижити, – через пробіл у 2 інтервали – розгляд творчості. У 1970-х дихотомія вуалювалася: в передмові до книжки М. П. Годованця, що вийшла за рік до його смерті, йшлося: «В середині 30-х років завершився перший період творчості Микити Годованця, період пошуків і становлення. Нових творчих вершин у літературній діяльності досягає байкар у 50-ті роки. Зростає вимогливість автора до себе» [2, с. 8]. Письменство й пересічний читач мали прийняти зникнення з біографії митця двадцятирічного періоду й повірити, що трактування належить Євгенії Гінзбург, багаторічній ув'язненій сталінських таборів, авторці двотомного «Крутого маршруту. Хронік часів культу особи». Такі ситуації 1960–70-х письменник пояснював, проєцируючи на них досвід 1930-х, ховав пережите всередину себе як драму власного життя, зосереджувався на байкарській і перекладацькій роботі.

**Висновки і пропозиції.** Епістоли М. П. Годованця до І. М. Дузя належать до типу приватноділового листування, яке тривало в межах міжособистісних неофіційних стосунків. Листи, написані протягом 1960-х років, відбивають динаміку взаємин між кореспондентами – від напівофіційних до дружніх, щиро-довірливих. Інтенсивність листування корелювала з динамікою його характеру: започатковане задля встановлення ділового інформативного контакту, воно підтримувалося надалі як дружнє листування та виконувало не лише ділову, інформативну, але й психологічну функцію.

Зміст листів прояснює мотивацію та мету епістолярного спілкування.

Метою І. М. Дузя як ініціатора листування було отримання важливої суспільно-культурної інформації для доповнення своїх розвідок та їхньої публікації. Метою листів поета було нівелювання ретроспективного плану й перемикання уваги свого кореспондента на план перспективний: розв'язання ділових питань, пов'язаних із передмовами до його книг, дослідженням його

творчості тощо. І. М. Дузь як дослідник прагнув вийти за межі популяризації творів байкаря, намагався розширити уявлення про його особистість і підвалини творчості, розкрити невідомі сторінки життя. Цим зумовлювався задум розвідок про творчу історію ранніх байок Микити Годованця, який можна було реалізувати за допомогою рукописів і свідчень самого автора. Свої спогади, що містили інформацію про суспільно-політичні погляди інтелігенції 1920–30-х років, М. П. Годованець призначав особисто літературознавцеві, який здобув його довіру. Листи М. П. Годованця свідчать про складний психологічний стан митця: він довго не наважувався на спогади, а, написавши, наклав заборону на їхнє використання з мотивів суб'єктивно-психологічних. Поважаючи право письменника вирішувати долю власних спогадів у час так званої «відлиги», І. М. Дузь зважав на побоювання М. П. Годованця, з розумінням ставився до драматичних переживань митця, дотримувалася неофіційних домовленостей, обмежував свої творчі плани, не користався публічно призначеною лише для нього інформацією.

Виділяємо типи епістолярної інформації, що міститься в листах М. П. Годованця до І. М. Дузя. До інформації про зовнішні події належить спростування митцем зафіксованої в друкованих джерелах дати його народження та некомпетентних тверджень про його твори, а також повідомлення про події літературного життя та видавничі процеси. Ці відомості містять оцінні елементи. Прямий внутрішньопсихологічний зміст мають синхронні повідомлення про творчий процес, реалізацію творчих планів, ставлення до культурних і літературних подій і постатей. Опосередковану психологічну інформацію дають висловлені суперечливі думки, сумніви, вагання, ретроспективний самоаналіз, елементи інтроспекції, а також зміна прийнятих рішень з огляду на об'єктивно-суб'єктивістські умови тоталітарної доби. Значення психологічної інформації набуває уникання спогадів про події 1920–30-х років і час заслання, а також прохання про нерозголошення повідомленого. Пряма й опосередкована епістолярна інформація дає розуміння психологічних процесів і морального стану митця протягом 1960-х років.

Листи М. П. Годованця позначені персональністю, що виявлена в інформаційній спрямованості на конкретного адресата й неординарному авторському «я». Індивідуальний авторський образ є найбільшою цінністю листів, – вони містять інформацію про особистість митця, характер

його ставлення до суспільних і мистецьких процесів, а також про внутрішнє життя митця, особливості індивідуальних психологічних станів, його психологічну драму.

Головні теми листів М. П. Годованця зосереджувалися на творчому процесі, стосунках із редакторами, рецензентами, колегами по байкарському цеху. Проте означені теми не мали чітко окреслених меж і торкалися суспільно-політичних, морально-етичних, психологічних проблем. Листи дають пряму й опосередковану інформацію

про суспільну й культурну обстановку, напрями творчої думки, моральну й емоційну напругу 1960-х років, психологічний та емоційний стан творчих особистостей.

Листи М. П. Годованця надалі можуть бути об'єктом досліджень, використовуватися як матеріал для вивчення біографії митця, його особистості, поглядів, творчих стосунків, для нового прочитання творів і перекладів митця, а також для аналізу контекстної суспільної, культурної, літературної ситуації.

#### Список літератури:

1. Василяшко В. Ф. Байка і колючий дріт, або відомий і невідомий Микита Годованець. *Вітчизна*. 2005. № 9–10. С. 116–129. URL: [http://vitchyzna.ukrlife.org/9\\_10\\_05vasylashko.htm](http://vitchyzna.ukrlife.org/9_10_05vasylashko.htm) (дата звернення: 12.02.2021).
2. Гінзбург Є. С., Крижанівський С. А. Світова байка на українській землі. *Байки зарубіжник байкарів у переспівах та перекладах Микити Годованця*. Київ : Дніпро, 1973. С. 3–21.
3. Годованець М. П. Листи до І. М. Дузя. 1960–1974. Особистий архів професора Дузя І. М.
4. Дузь І. М. Голос схвильованого серця. *Байки* / М. П. Годованець. Київ : Держлітвидав, 1963. С. 3–6.
5. Зленко Г. Д. Дузь Іван Михайлович. *Енциклопедія Сучасної України : електронна версія : вебсайт* / гол. редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін. ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2008. URL: [http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=19462](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=19462) (дата звернення: 22.02.2021).
6. Ільків А. В. Інтимний епістолярій українських письменників другої половини XIX – початку XX ст. (жанрові аспекти). *Слово і час*. 2016. № 4. С. 26–34. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/sich\\_2016\\_4\\_5](http://nbuv.gov.ua/UJRN/sich_2016_4_5) (дата звернення: 25.02.2021).
7. Колодійчук Є. С. Годованець Микита Павлович. *Енциклопедія Сучасної України : електронна версія : вебсайт* / гол. редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін. ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2006. URL: [http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=25158](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=25158) (дата звернення: 22.02.2021).
8. Лисенко Н. І. Творчі матеріали та листування О. Олеся в його еміграційному архіві. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/31952/03-Lysenko.pdf?sequence=1> (дата звернення: 6.02.2021).
9. Мазоха Г. С. Теоретичні аспекти дослідження письменницького епістолярію. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки*. 2013. № 2 (1). С. 152–161. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/vluf\\_2013\\_2\(1\)\\_26](http://nbuv.gov.ua/UJRN/vluf_2013_2(1)_26) (дата звернення: 06.02.2021).

#### Duz L. I. PSYCHOLOGICAL ASPECTS OF WRITING LETTERS (TO THE PARADIGM OF M. P. HODOVANETS)

*The following study provides an analysis of the letters written by the fable writer and translator M. Hodovanets as an authentic source of biographical as well as of psychological information. The letters were addressed to the literature scientist, university professor and writer I. Duz and written as documents of half-professional and half-private communication which continued within an unofficial private contact. The analysis of this written communication is reflecting the development of the correspondents' professional and private relations from the distanced half-official exchange to an atmosphere of friendship, sincerity and growing trust. It is stated that the intensity of the letter exchange has been correlating with the dynamics of its character and depended on its professional, informative and psychological functions.*

*The main topic of interest focuses on the aims of I. Duz who initiated the letter exchange and the motivation of M. Hodovanets to keep the written communication up and to define its topics, mainly by switching the receiver's attention from the retrospective to the perspective viewpoint. The topics which the fable-writer kept avoiding as an inner communication taboo are being outlined. A further motif of this study is the psychological struggle between the desire to create and to remember and the perception of the social and political reality of the 1960s period.*

*Further, a classification of written communication types takes place, defining messages about external events with elements of personal judgement, direct emotional and psychological accounts and mediated expressions of complex moral and psychological processes and developments. It is proved that the avoiding of any mentions about the events of the 1920s – 1930s period and about the deportation as well as requests of discretion and privacy have a value as sources of information about the writer's psychological state. The reasons for his*

*psychological and moral state during the 1960s are being established by the analysis of the direct as well as of the mediated written information.*

*It is stated that the letters of M. Hodovanets are marked by a personal approach that can be seen in addressing the information to the certain recipient, as well as by a well-defined, original and one-of-a-kind author's personality. It is being claimed that the individual image of the author is the most valuable element of those letters, as they give account of his personality, character, societal and creative views as well of his personal life, details on his psychological traits and his own psychological drama.*

*It is stated that the main topics of M. Hodovanets' letters centred on his creative process and the accompanying relations with others, did not have defined topic borders and involved societal, political, moral, ethical and psychological problems, thus becoming a source of information which is valuable for understanding societal and cultural environment in the 1960s, the directions of creative thinking and the psychological state of creative personalities in this time period.*

**Key words:** *writer's personal letters, internal dynamics of letter-writing, private character of the written communication information, mediated psychological information.*



## УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

УДК 82-311.6

DOI <https://doi.org/10.32838/2710-4656/2021.3-2/14>**Герасименко Н. В.**

Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка Національної академії наук України

### ЩЕ БОЛИТЬ: ПОСТТРАВМАТИЧНИЙ СИНДРОМ КОМБАТАНТІВ У СУЧАСНІЙ ВОЄННІЙ ПРОЗІ

*Статтю присвячено проблемі висвітлення посттравматичного синдрому в героїв-атовців у сучасній українській воєнній прозі. Авторка опрацювала армійські щоденники колишніх комбатантів, а також низку романів сучасних письменників, героями яких є ексбійці, й проаналізувала особливості розкриття актуальної теми. Зауважено, що у воєнних щоденниках зображено гостру фазу психічного розладу, натомість у романах спостерігається фіксація відтермінованого стресу. Увагу зосереджено й на термінологічному визначенні посттравматичного синдрому в зарубіжній та вітчизняній літературах. Науковець досліджує моделі поведінки героїв, які страждають від «синдрому АТО», докладно аналізує їхню поведінку, вирізняє симптоми й тяжкість перебігу ПТСР у персонажів-бійців, як-от тривожність, безсоння, наявність постійних дисоціативних флешбеків. Особлива увага приділена труднощам соціалізації військовиків після фронту, зміні їхніх особистісних характеристик, унаслідок чого виникають спільноти «свій – чужий» та створюються конфлікти «військовий – цивільний», «військовий – держава», «військовий – родина», «військовий проти себе самого». Зображення письменниками таких зіткнень, крайнє загострення суперечностей, що супроводжуються складними колізіями, дають змогу сучасним авторам подати новий кількарівневий текст, розширити та художньо врізноманітнити його новими й актуальними для сучасного соціуму концептами. Письменниками висвітлено тему зайвих і незручних для суспільства й влади людей, масштабніше – проблему втраченого покоління (уперше в сучасній воєнній прозі). Також сучасними авторами проартикульовані ризики та передбачення для суспільства, що нехтує своїми громадянами. У висновку постулюється ідея про невіддільність існування сучасного героя й нової реальності і, відповідно, відбиття в літературі соціальних проблем.*

**Ключові слова:** посттравматичний синдром, армійська література, герой, втрачене покоління, модифікації травми, соціалізація.

**Постановка проблеми.** Явище посттравматичного синдрому армійців у воєнній літературі не є новим. Раніше його називали «в'єтнамським» чи «афганським» синдромом, нині у вітчизняному літературознавчому обігу все частіше звучать «комбатанський», «східний», «синдром АТО» і навіть «відкладений стрес» [14]. Питання ПТСР активно висвітлюють експерти-психологи та журналісти, звертаються до них у своїх творах і сучасні письменники.

Однак об'єктом комплексних наукових студій ця проблема не ставала, хоча епізодично про неї згадували літературознавці М. Рябченко і Г. Скоріна [19] Г. Улюра [22] та ін. Окремі аспекти проблеми комбатанського синдрому розглядали у своїх попередніх публікаціях і авторка статті [3].

Однак таких студій не є достатньо, тому явище ПТСР у сучасній воєнній літературі потребує докладного й системного опрацювання та висвітлення, що підтверджує актуальність нашої теми.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Теоретичну й методологічну основи дослідження склали праці з теорії психоаналізу (К. Горні, З. Фрейда, Е. Фромма та ін.), студій травми як автономного розділу гуманітарних наук (Дж. Александер, Т. Вайзер, Дж. Герман, В. Василенко, Т. Гундорова, Н. Зборовська, С. Павличко та ін.). Крім того, у роботі використано результати досліджень літературознавців, що спеціалізуються на вивченні сучасного літературного процесу та воєнної прози. Також до аналізу залучені загальні літературно-критичні статті та медіаповідомлення.

Робота ґрунтується на наукових принципах сучасної історії та теорії літератури, в ній поєднані описовий, історико-біографічний, порівняльно-історичний (для зіставлення різних типів персонажів та відстеження динаміки окремих образів), наявні елементи герменевтичного методу, нарративного та інтертекстуального аналізу тощо.

**Постановка завдання.** Мета роботи – дослідити поняття травми, простежити його модифікацію та особливості втілення в сучасній військовій прозі; проаналізувати посттравматичний досвід героїв через змістові концептуальні моделі поведінки учасника та неучасника (військовий – тиловик), кожна з яких засвідчує характерну реакцію на травму як таку.

Матеріалом дослідження є художні тексти сучасних українських авторів: В. Івченка «2014» (2015), І. Роздобудько «Тут і тепер» (2016), Н. Нагорної «Повернутися з війни» (2018), Ю. Іллюхи «Східний синдром» (2019), а також військові щоденники комбатантів «Синдром АТО. Нотатки «Айболіта» В. Стеблюка (2017), «Воєнний щоденник (2014–2015)» О. Мамалуя (2019), «Іловайський щоденник» Р. Зіненка та ін.

**Виклад основного матеріалу.** У Великій психологічній енциклопедії посттравматичний синдром пояснюється як *«психічний розлад із характерними симптомами, що виникає внаслідок травматичної події (як-от авіакатастрофа, кіднепінг чи звалтування)»* [16].

Схоже визначення подається й у Великому психологічному словнику під редакцією Б. Мещерякова, де поняття посттравматичного стресового розладу розглядаються як *«порушення психіки в людей, які пережили екстремальні ситуації і зазнали психічної травми. ПТСР часто виникають у потерпілих від стихійних лих (землетруси, повені), техногенних катастроф та соціогенних екстремальних ситуацій (пожежі, дорожньо-транспортні пригоди, бомбардування, перестрілки, тортури, напади, звалтування, викрадення терористами, насильство над дитиною, концентраційний табір)»* [11].

До таких травматичних ситуацій британський учений М. Дж. Фрідман зараховує випадки, коли людина безпосередньо зіткнулася чи була очевидцем події, пов'язаної з реальною чи загрозою смертю або з реальним чи можливим заподіянням серйозних тілесних ушкоджень собі або іншим; реакція людини передбачала сильний страх, почуття безпорадності або жаху [23].

Більшість добровольців, які після початку російсько-української війни пішли на Схід України

боронити державу від загарбників, ніколи не були на строковій службі, часто навіть не мали воєнної кафедри у своїх навчальних закладах. Багато хто рушив на Донбас невідготовленим (без зброї, воєнної екіпіровки). Отож, опинившись на передовій під час гарячої фази проведення АТО, коли українські військові вели запеклі бої, звільняючи містечка й села від бойовиків, виявилися не зовсім готовими до воєнних реалій. Таким чином, перший бій, перша смерть побратима, перший убитий ворог, інші межові ситуації, коли «або ти, або тебе», як ніколи гостро закарбувалися у пам'яті, спричинивши переоцінку цінностей мирного життя.

Відомий зарубіжний психолог М. Кордуелл зазначає, що симптоми посттравматичного стресу можуть виявлятися або одразу після травматичної події, або пізніше (упродовж кількох місяців чи років) [9].

У низці армійських текстів («Іловайському щоденнику» Р. Зіненка, почасти «Воєнному щоденнику» О. Мамалуя та «Щоденнику добровольця батальйону «Донбас» І. Михайлишина) зафіксовано гострі вияви ПТСР, як-от реакція на смерть побратимів: *«Ви що не бачите, що нас ведуть на забій, як гарматне м'ясо?! Хто відповідь за смерть Серьоги та Романа?! Куди з автоматами перти проти «Градів?! Хто подбає про сім'ї Роми та Серьоги?! Ось ці – він (боєць Нео – Н.Г.) демонстративно вказував на командирів... [7, с. 78] «Ми всі помremo. Нам гаплик. – Ми гарматне м'ясо. Тепер точно кінець» [7, с. 171].*

Однак у художній літературі, на відміну від воєнних щоденників, де запис автора впливає одразу після події (з обов'язковим календарним датуванням), переважає фіксація у колишніх комбатантів відтермінованих виявів ПТСР. Із такими відкладеними у часі психічними розладами зіштовхнулися герої-військові романів Н. Нагорної «Повернутися з війни», І. Роздобудько «Тут і тепер», В. Івченка «2014».

Попри те, що бійці повернулися у мирне життя, війна їх не відпускає, змушуючи знову й знову переживати травматичні ситуації, найчастіше у тривожних чи рваних снах – яскравими спогадами пережитих епізодів (з образами, думками й відчуттями, з емоціями (дисоціативні флешбеки)), однак без можливості щось змінити чи виправити: *«Він біг кудись вузькою стежкою, ковзаючи берцями слизькою грязюкою. Вона засмоктувала ноги, хижо чвакала, наче намагаючись проковтнути його живцем. Чомусь біг без броніка й розгрукки, голий до пояса. Холодний автомат бив під ребра .... <> Він знемагав від спраги, але*

зупинитися й пошукати води не міг. Знав, що за ним біжать товариші, а позаду їх доганяє чужа броня. Доганяє, щоб розчавити, вмістити в цю багнюку...<> Ступати лише прямо, у драглисту твань, бо справа й зліва – міни. Справа й зліва – відірвані руки та ноги. Пошматовані здичавілими собаками тіла. Туди – не дивитися. Не озиратися. Попри холод і дощ... <> Він відчував, як страх, який везуть з собою ті, що на броні, кидається йому навздогін, клацає за спиною ікластою пацею...<> Серед стіни дощу попереду виросла чорна постать чоловіка.... <> Макс. «Турок». Незвично усміхнений, аж урочистий. Протягує щось руці. Бере. «Турок» регоче й крутить на пальці чеку. Вася розтуляє долоню. На ній лежить «ефка». До вибуху він ще встигає закричати. Кричить...» [8, с. 151–152].

Та комбатанський синдром виявляється не тільки у нічних сновидіннях, адже він вплинув і на соціалізацію бійця після його повернення додому (як усі посттравматичні стресові розлади). Постійне психоемоційне напруження й тривожність, підвищена недовіра не дають змоги повернутися одразу у колектив, однак у більшості ексвійськових з'являється почуття загостреної справедливості на подвійну мораль соціуму, втрачаються довоєнні комунікаційні навички, виникають конфлікти «комбатант – цивільний» і «комбатант – суспільство»: «Сьогодні я душив водія маршрутки. Хлопець без ноги намагався піднятися на сходінку жовтого автобуса, я підійшов підсадити. Водій повернув до мене огидну морду і сказав: «Куди ти тягнеш це гівно мені в автобус?». Я зайшов у автобус першим і далі наче провал у пам'яті. А потім я душу його ременем безпеки...» [12, с. 49].

З'являється гостре упередження до тиловиків – тих, хто залишився в офісах, тоді як інші пішли боронити Батьківщину: «Ми були, як вони – менеджери, юристи, бухгалтери, комерсанти... Тепер ми кулеметники, снайпери, мехводи, розвідники... <> а вони по клубах волочатся...<> відтепер і до кінця днів своїх людей буду ділити на тих, хто воював і всіх інших...<> Від ненависті починає зводити вилиці...<> Ми й справді якісь зайві тут. На фронті здається, що разом із нами вся країна воює поруч. Повернувшись додому, бачиш, що ні...» [10, с. 159–160].

Переживаючи таку гостру емоційну реакцію на суспільну несправедливість, герої опиняються у стані відчуженості від інших, почуваються емоційно-випаленими. Відбувається зміна особистісних характеристик, на цьому ґрунті виникають

сімейні конфлікти (з агресією і насильством), чоловік-батько постає для родини з не знаного досі боку: «Та ж донька закричала від болю й сахнулася від нього, коли він схопив її шию силовим прийомом – Ліна тихо підійшла й торкнула батька, коли він стояв до неї спиною. Увімкнувся інстинкт самозбереження, набутий на війні, коли або ти, або тебе...» [8, с. 175].

Також у екскомбатантів часто розгортається внутрішній конфлікт із самим собою, його переслідує почуття вини за те, що вижив і повернувся, тоді як інші полягли: «раз у раз підсвідомість запитує тебе: «чому ти вижив, а не ті хлопчики?... Чому дочекалися тебе, а не їх?.. І щось невидиме пхає тебе до зашморгу чи нестерпно підштовхує дістати пістолет, зняти запобіжник, пересмикнути затвор...» [20, с. 6].

У художніх творах, чії автори порушують проблему посттравматичного синдрому, зафіксовано кілька моделей подолання їхніми героями ПТСР: частина колишніх армійців закривається у собі й усіяко уникає суспільних контактів, однак зосереджується на пережитому, знову й знову прокручуючи воєнні жахіття в пам'яті: «Дзвонила мати Рекса (колишній атовець, персонаж роману Н. Нагорної – Н.Г.). Він четвертий місяць сидить на танку бабиної хати. ... Іноді їсть. Іноді спить. Але переважно сидить на танку, дивиться на кросівки і дивується з усього, що відбувається навколо. Кричить, що вони не його батьки. І що йому все байдуже. Іноді він кидається на людей і когось душить ...», – розповідає про свого родича (теж колишнього бійця) головний герой роману Н. Нагорної. [12, с. 87].

Інша частина ж гуртується у спільноту, бо тут вони розуміють одне одного, на відміну від цивільних колег чи колишніх довоєнних друзів (спільнота «свій – чужий»), подеколи намагаються відновити суспільну справедливість через бійки, однак у більшості випадків зустрічі завершуються пиятикою (так уникають болісних спогадів): «...він (герой-атовець Ю. Ілюхи – Н.Г.) сидів за пластиковим столом у генделі, до якого приходив майже щодня, і струшував попіл із сигарети, що жеврїла, в неакуратно обрізану бляшанку з-під енергетика. Перед ним стояла почата пляшка пива, яку Вася пив прямисінько з горла... Тут він куриє, пив і думав, тренуючись будувати навколо себе невидиму міцну стіну, яка відгородить його від ворожого світу ...» [8, с. 197].

Ізоляція від суспільства, втрата колишніх комунікаційних навичок, агресія до соціуму й реальності, відчуття непотрібності себе тепе-

рішнього у більшості творів призводить до втрати героями-комбатантами своїх родин: розлучаються персонажі-атовці з роману Ю. Ілюхи (Вася-«Адвокат» і Максим-«Турок»), герої «Тут і тепер» І. Роздобудько (Андрій Зварич залишає першу сім'ю й одружується з медсестрою Олею, що з нею виходили разом з оточення), йде дружина від армієця Льошика (роман «2014» В. Івченка). Залишившись без підтримки сім'ї й держави, намагаючись подолати ПТСР за допомогою алкоголю, наркотиків чи бійок, колишні бійці часто втрачають зв'язок із реальністю, починають жити в спогадах минулого, ілюзіях, просто паралельній реальності.

Не витримуючи соціальної відчуженості, байдужості і подвійної моралі суспільства, що швидко втомилося від своїх героїв, нерозуміння рідних і без шансу позбутися в собі війни, ексвійськовики наважуються на самогубства: «...Він (побратим головного героя з роману Н. Нагорної) прийшов із війни, все добре, а він узяв і повісився. Хоча, якщо чесно, то я його розумію...» [12, с. 92]. Наклав на себе руки й Льошик із діалогії В. Івченка.

Так, у текстах сучасної вітчизняної воєнної прози вперше постає проблема непотрібних героїв, зайвих людей сучасності, українського втраченого покоління.

**Висновки і пропозиції.** Повернувшись із війни, більшість колишніх комбатантів зіштовхнулися з новою проблемою – явищем посттравматичного синдрому, стресового розладу, що відбився на психіці та соціалізації атовців, змінивши особистісні характеристики. Вирушивши на фронт без належної військової та психологічної підготовки, ще вчора цивільні громадяни опи-

нилися в межових ситуаціях, головним завданням яких було вижити. Саме так у новобранців з'явився травмівний досвід, позбутися якого вони намагаються в мирному житті.

Та спогади й страхи війни (загинути, скалічити, потрапити в полон, не витримати катувань тощо) не відпускають екскомбатантів і вдома: переслідують у снах, викликають ілюзії та галюцинації, спричиняючи нові переживання й несприйняття реальності загалом. У колишніх бійців з'являються тривожність і безсоння, підвищена емоційність і втрата комунікаційних навичок, ностальгія за війною, депресія, суїцидальні думки й ненависть до цивільного населення – усе разом здатне загнати колишніх військовиків у глухий кут. У родинному колі вони й далі ведуть свою невидиму війну: «Просто треба повернутися додому. Як же складно повертатися додому...» [12, с. 95].

Зауважимо, що проблему ПТСР порушують і самі комбатанти-автори воєнних щоденників (Р. Зіненко, О. Мамалуй, І. Михайлишин, В. Стеблюк пишуть про гостру фазу психічного розладу), й автори художніх текстів (романів «2014» (В. Івченко), «Тут і тепер» (І. Роздобудько), «Повернутися з війни» (Н. Нагорної), «Східний синдром» (Ю. Ілюха) та ін.), де йдеться про відкладений посттравматичний синдром. У творах цих письменників подаються також моделі поведінки комбатантів, які всіляко намагаються побороти «синдром АТО» і повернутися в мирне життя, від якого відвикли на «нульових позиціях»; прописані ризики для суспільства, що відвернулося від своїх захисників. Отже, можемо говорити й про появу в сучасній воєнній прозі творів-перебачень.

### Список літератури:

1. Александр Дж. Культурная травма и коллективная идентичность. Пер. с англ. Г. Ольховиков; научн. ред. и авт. вступ. слова Д. Куракин. *Социологический журнал*. 2012. № 3. С. 5–40.
2. Вайзер Т. Травматология логоса: язык травмы и деформация языка в постсоветской поэзии. *Новое литературное обозрение*. 2014. № 1. С. 245–264.
3. Герасименко Н. Не повернутися з війни : про «комбатанський синдром» у сучасній воєнній прозі. *Таврійські філологічні наукові читання: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції. м. Київ, 29–30 січня 2021 р.* Київ : Таврійський національний університет імені В.І. Вернадського, 2021. 284 с.
4. Герман Дж. Психологічна травма та шлях до видужання. Наслідки насильства – від знущань у сім'ї до політичного терору. Пер. з англ. О. Лизак, О. Наконечна, О. Шлапак. Львів : Вид-во Старого Лева, 2015. 416 с.
5. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми : статті та есеї. Київ : Грані-Т, 2013. 548 с. (Серія «De profundis»).
6. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство. Київ : Академвидав, 2003. 390 с.
7. Зіненко Р. Іловайський щоденник. Харків : Фоліо, 2020. 282 с.
8. Ілюха Ю. Східний синдром. Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2019. 240 с.
9. Кордуелл М. Посттравматический стресс. *Психология. А-Я. Словарь-справочник*. Пер. с англ. К. С. Ткаченко. Москва : ФАИР-ПРЕСС. URL: <https://smekni.com/a/204505-44/psikhologiya-a-ya-slovar-spravochnik-korduell-mayk-44/> (дата звертання: 06.05.21).

10. Мамалуй О. Воєнний щоденник (2014-2015). Харків : Видавництво «Фоліо», 2015. 288 с.
11. Мещеряков Б. Посттравматическое стрессовое расстройство. *Большой психологический словарь*. URL: [https://psychology.academic.ru/6945/%D0%9F%D0%9E%D0%A1%D0%A2%D0%A2%D0%A0%D0%90%D0%92%D0%9C%D0%90%D0%A2%D0%98%D0%A7%D0%95%D0%A1%D0%9A%D0%9E%D0%95%D0%A1%D0%A2%D0%A0%D0%95%D0%A1%D0%A1%D0%9E%D0%92%D0%9E%D0%95\\_%D0%A0%D0%90%D0%A1%D0%A1%D0%A2%D0%A0%D0%9E%D0%99%D0%A1%D0%A2%D0%92%D0%9E\\_%D0%9F%D0%A2%D0%A1%D0%A0%29](https://psychology.academic.ru/6945/%D0%9F%D0%9E%D0%A1%D0%A2%D0%A2%D0%A0%D0%90%D0%92%D0%9C%D0%90%D0%A2%D0%98%D0%A7%D0%95%D0%A1%D0%9A%D0%9E%D0%95%D0%A1%D0%A2%D0%A0%D0%95%D0%A1%D0%A1%D0%9E%D0%92%D0%9E%D0%95_%D0%A0%D0%90%D0%A1%D0%A1%D0%A2%D0%A0%D0%9E%D0%99%D0%A1%D0%A2%D0%92%D0%9E_%D0%9F%D0%A2%D0%A1%D0%A0%29) (дата звертання: 04.05.21).
12. Нагорна Н. Повернутися з війни. Київ : Діпа, 2018. 120 с.
13. Павличко С. Насильство як метафора (Дискурс насильства в українській літературі). *Павличко С. Теорія літератури*. Упоряд. В. Агєєва, Б. Кравченко. Київ : Основи, 2002. С. 589–595.
14. Портнов А. Афганский синдром. URL: <https://7dogs.livejournal.com/720106.html> (дата звертання: 03.05.21)
15. Послевоенные раны, которые не заживают. URL: <https://hromadske.ua/ru/posts/evrokomissiya-rekomendovala-stranam-es-razreshit-vuezd-vakcinirovannym-turistam> (дата звертання: 03.05.21)
16. Посттравматический стресс. *Большая психологическая энциклопедия* URL: [https://psychology.academic.ru/7855/%D0%BF%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%B2%D0%BC%D0%B0%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9\\_%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B5%D1%81%D1%81](https://psychology.academic.ru/7855/%D0%BF%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%B2%D0%BC%D0%B0%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B5%D1%81%D1%81) (дата звертання: 03.05.21).
17. Роздобудько І. Тут і тепер. Роман. Київ : Нора-друк, 2016. 348 с.
18. Рыжков Л. Алексей Иванов : Роман «Ненастье» я писал не про Афганскую войну и даже не про «афганский синдром». URL: <https://novayagazeta.ru/articles/2019/12/25/83312-aleksey-ivanov-roman-nenastie-ya-pisal-ne-pro-afganskuyu-voynu-i-dazhe-ne-pro-afganskiy-sindrom> (дата звертання: 03.05.21).
19. Скоріна Г., Рябченко М. Ветеранська література – це правда про війну та можливість подивитися на своє життя під іншим кутом. 11 січня. 2020. [Ел. ресурс]. Режим доступу: <https://armyinform.com.ua/2020/01/ganna-skorina-ta-maryna-ryabchenko-veteranska-literatura-cze-pravda-pro-vijnu-ta-mozhlyvist-podyvytysya-na-svoje-zhyttya-pid-inshum-kutom> (дата звертання: 06.05.21).
20. Стеблюк В. Синдром АТО. Нотатки «Айболіта». Київ : Дух і Літера, 2017. 288 с. (Сер. «Бібліотека спротиву, бібліотека надії»).
21. Тарабрина Н. Психология посттравматического стресса : автореф. дис. ... доктора психол. наук. Санкт-Петербург, 2008. 38 с.
22. Улюра Г. Як ти підеш на війну? (Рецензія на книжку Сергія Гридіна «Сапери»). URL: <http://litakcent.com/2017/10/13/yak-ti-pidesh-na-viynu-retsenziya-na-knizhku-sergiya-gridina-saperi/> (дата звертання: 06.05.21).
23. Фридман М. Посттравматическое стрессовое расстройство (posttraumatic stress disorder). *Психологическая энциклопедия*. URL: [https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_psychology/782](https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_psychology/782) (дата звертання: 06.05.21).
24. Фройд З. Вступ до психоаналізу. Пер. П. Тарашук. Київ : Основи, 1998. 710 с.

## **Gerasimenko N. V. IT STILL HURTS: POST-TRAUMATIC SYNDROME OF COMBATIANS IN MODERN MILITARY PROSE**

*The article is devoted to the problem of covering the post-traumatic syndrome in the heroes of the war in modern Ukrainian military prose. The author has processed the army diaries of former combatants, as well as a number of works of art – novels of modern writers, the heroes of which are ex-soldiers, and analyzed the features of the disclosure of the current topic. In particular, it is noted that military diaries depict an acute phase of mental disorder, while novels depict delayed stress. Attention is also focused on the terminological definition of post-traumatic syndrome in foreign and domestic literature. The scientist studies the behavior patterns of the heroes who suffer from the “anti-terrorist operation syndrome”, analyzes their behavior in detail. Distinguishes the symptoms and severity of PTSD in fighter characters, in particular, anxiety, insomnia, the presence of constant dissociative flashbacks. Particular attention is paid to the difficulties of socialization of soldiers after the front, changes in their personal characteristics, resulting in communities “own-foreign” and create conflicts “military-civilian”, “military-state”, “military-family”, “military-against himself”. The depiction of such clashes by writers, the extreme aggravation of contradictions, accompanied by complex collisions, allow modern authors to submit a new multi-level text, expand and artistically diversify it with new, relevant to modern society concepts. In particular, the writers covered the topic of superfluous, inconvenient for society and government people, and on a larger scale – the problem of the lost generation, for the first time in modern military prose. Modern authors also articulate risks and predictions for a society that neglects its citizens. As a result, the idea of the inseparability of the existence of the modern hero and the new reality, and hence the reflection of social problems in the literature, is postulated.*

**Key words:** post-traumatic syndrome, army literature, hero, lost generation, modifications of trauma, socialization.

**Захарчук І. В.**

Рівненський державний гуманітарний університет

## ПОСТАТЬ БОРИСА ТЕНА В РОМАНІ ВОЛОДИМИРА ДАНИЛЕНКА «КЛІТКА ДЛЯ ВИВІЛЬГИ»

*Статтю присвячено аналізу постаті Бориса Тена як літературного героя роману Володимира Даниленка «Клітка для вивільги». Головну увагу зосереджено на стратегіях художньої меморіалізації відомого українського перекладача, поета й церковного діяча. Також взято до уваги моделі розбудови культурної пам'яті про літературно-мистецьке життя Житомира 1970-х років й інтелектуальний клімат епохи тоталітаризму. Через долі героїв, які перетинаються з життєвими дорогами Бориса Тена, автор здійснює символічне маркування простору Житомира. З одного боку, це реальний простір з усіма ознаками провінційного советського міста часів брежнєвщини, а з іншого – простір культури, альтернативної до сформованого владою канону. Таким чином, можна стверджувати, що в романі присутня символічна кодифікація простору, який марковано множинними культурними вимірами. Культурний простір має подвійну кодифікацію. У межах усталеного, одноманітного і чітко регламентованого обширу советського міста оприсутнено іншу модель, у якій духовна свобода і гідність є головними пріоритетами. Символом такого розкріпаченого й одухотвореного часопростору у творі є інтелектуальний салон Євгена Концевича – творчого соратника Бориса Тена. Отже, літературна інтерпретація одного з найвідоміших українських перекладачів актуалізувала проблему про неможливість повноти мистецької реалізації в умовах тоталітарного режиму та способах протистояння митця і влади в умовах творчої несвободи. Так, можна стверджувати, що в романі українського письменника літературне втілення постаті Бориса Тена акумулювало кілька ціннісних моделей. Це визначило потребу в перебудові уявлень про культурну спадщину та моделі її презентації. Також літературна інтерпретація постаті видатного перекладача привнесла нові виміри до його психологічного портрета та усвідомлення його унікальної місії як ретранслятора культурного досвіду. Змістові інтенції, втілені в образі митця, ще раз засвідчили необхідність створення фундаментального художнього тексту, в якому постать Бориса Тена була б центральною повномасштабною фігурою.*

**Ключові слова:** Борис Тен, тоталітаризм, художні переклади, житомирська літературна школа, культурна пам'ять, мистецька реалізація.

**Постановка проблеми.** Непересічна особистість завжди привертає увагу митців, стає складником культурної пам'яті, отримує нове життя не тільки як історична постать, а і як літературний персонаж. Так трапилося і з Борисом Теном – перекладачем, поетом, активним популяризатором української культури та її діалогу з європейською духовною цивілізацією. Чим більша часова відстань відділяє нас від реальної присутності митця в українській культурі, тим більш вагомим стає усвідомлення його ролі в інтелектуальному житті України ХХ століття. Особлива потреба в переосмисленні постаті й духовної спадщини Бориса Тена в контексті ціннісної реструктуризації сучасних меморативних практик спонукає українських письменників до художньої інтерпретації образу майстра в просторі художньої літератури. Саме в такому руслі спрямував свої творчі зусилля сучасний український прозаїк Володимир

Даниленко, котрий у романі «Клітка для вивільги» (2014) оприсутнив Бориса Тена як одного з літературних героїв.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Варто зазначити, що Володимир Даниленко є знаковою постаттю в сучасній українській літературі, автором численних романів і оповідань, котрі отримали високу оцінку літературних критиків та належне поцінування в середовищі читачів. Творчості Володимира Даниленка присвятили свої аналітичні розвідки Я. Поліщук, П. Білоус, Н. Зборовська, Є. Кононенко, О. Вещикова, М. Лаврусенко, Н. Яблонська та ін. Дослідники вказують на кілька складників письменницької ідентичності автора, серед яких виокремлюють культурософський, іронічний і містичний. Також вони наголошують на стилістичній філігранності мовних партій у творах прозаїка, що в поєднанні з інтермедіальним чинником творить особливу

атмосферу його творів. Додамо, що прикметними характеристиками цієї атмосфери є настанова на духовне ушляхетнення людини і суспільства у розбудові комунікативного вектора буття героїв. Саме такі світоглядні моделі зумовили структурування художнього простору роману «Клітка для вивільги», котрий викликав широкий резонанс в українському літературному житті: ним захоплювалися, про нього сперечалися, провадили активний діалог з автором. Так, аналізу роману приділили увагу М. Гончарук, О. Юрчук, Є. Стасіневич, М. Лаврусенко, В. Лис та інші. Серед ключових проблем твору – занурення в екзистенційну проблематику і кшталтування нового героя – сильної й цілісної особистості, а також акцент на тому, що постать Бориса Тена «давно заслуговує на окремий серйозний роман» [6].

**Постановка завдання.** Стаття має на меті проаналізувати стратегії інтерпретації постаті Бориса Тена як літературного героя в контексті розбудови моделей культурної пам'яті та реконструкції інтелектуального життя української мистецької еліти 1970-х років.

**Виклад основного матеріалу.** У творі «Клітка для вивільги» події відбуваються в Житомирі 1978 року. Ми зустрічаємося з Борисом Теном на схилі віку. Митець пережив особисту драму (втрату сина і дружини). Він страждає від самотності й туги. Саме цей душевний стан накладається на образ епохи брежнєвського застою. У романі детально відтворено тотальний контроль силових структур над життям місцевої інтелігенції, атмосферу страху й морального приниження. На цьому тлі постать митця стає символом духовного протистояння, боротьби за людську гідність і свободу самореалізації.

Образ письменника у творі свідомо інтегровано в житомирську інтелектуальну традицію. І це закономірно, адже Володимир Даниленко є автором концепції житомирської прозової школи та житомирського інтелектуального бренду. Відповідно, духовними батьками й натхненниками житомирської духовної традиції в Даниленка є Борис Тен і Євген Концевич. Саме тій неповторній духовній атмосфері, котру творили в Житомирі ці дві постаті, присвячено багато сторінок роману «Клітка для вивільги». Сам роман є художньою меморіалізацією й даниною поваги і вдячності цим подвижникам української культури. Отже, інтелектуальний міф Житомира у творі є домінантним. Попри те, що натрапляємо тільки на одну згадку про Дермань як геокультурний чинник формування творчої особистості Бориса Тена,

спадкоємність зі світоглядними засадами малої батьківщини є очевидною. Духовний аристократизм інтелектуального салону Євгена Концевича рельєфно відтворений у творі і генеалогічно сягає дерманського родового коріння Бориса Тена. Сюди ж можемо зарахувати сприймання світу в гармонії культурного багатоголосся й прагнення до вишуканого й елегантного стилю в житті і творчості. Ці два чинники є вирішальними в протистоянні митця з такими двома ворогами, як старість та епоха насильства й несвободи.

Саме в аспекті поєдинку людини зі старістю Володимиру Даниленку вдалося реалізувати дуже непросте художнє завдання – визначити джерела сили й вітальної енергії героя. На нашу думку, такими факторами для Бориса Тена є музика, антична культура, інтелектуальний салон Євгена Концевича й прагнення допомогти іншим у способах творчої реалізації. До речі, перша зустріч із героєм, котрий представляється як Микола Васильович Хомичевський, на сторінках роману відбувається не візуально, а через звуки музики, котрі долинають із вікон одноповерхового цегляного будиночка на одній із житомирських вулиць. І цей музичний образ, витончений та довершений, полонить серце і вселяє довіру в душу головної героїні Аліни Іванюк, у долі якої зустріч і спілкування з Борисом Теном мали величезне значення. У творі неодноразово повторюватиметься ситуація, коли Борис Тен провадить натхненний діалог із музикою. Цей музичний образ Бориса Тена асоціюється з відомою світлиною Максима Рильського, на якій поет у колі рідних грає на фортепіано. Відомо, що саме Максим Рильський сприяв становленню перекладацького таланту Бориса Тена. Саме в середовищі українських неокласиків відбулося інтелектуальне самоствердження майстра. Спорідненість із духовними настановами неокласиків у поведінці і вчинках головного героя представлені через культ лицарства як стилю життя й тяжіння до рафінованого мистецтва. Автор свідомо ідентифікує Бориса Тена з українським Гомером, котрий сидить на Житньому базарі і «речитативом читає свої гекзаметри, схожі на прибії Егейського моря» [1, с. 56]. Водночас музичний еквівалент є важливим для психологічних паралелей із Гомером як співцем, котрий є речником часу, його складних конфліктів і життєвих драм. У творі Гомера ототожнено з кобзарем-лірником, який має обов'язок промовляти в ситуації, коли правдиве слово стає небезпечним. Проекція постаті Гомера на світовідчуття Бориса Тена має й екзистенційне наповнення, символі-

зуючи потребу говорити до юрби, котра втратила свій голос, і тільки слово співця перетворює її в спільноту громадян. Також музика стане одним із вирішальних чинників у ціннісному наповненні головного конфлікту твору. Саме неможливість реалізувати свій талант у сфері музичного мистецтва спричинює життєву драму Аліни Іванюк – жінки, від природи наділеної унікальним голосом, але (через відмову співпрацювати з КДБ) шлях на професійну сцену їй заблоковано.

У розгортанні ключового конфлікту твору щодо неможливості вільної мистецької реалізації в умовах тоталітарного суспільства музика стає одним із символічних героїв тексту. Художнє наповнення проблеми мистецької нереалізованості відбувається в кількох вимірах, якими є доля Бориса Тена, драма Аліни Іванюк та розповідь про мистецьке середовище, котре гуртується довкола Євгена Концевича. Проблематика повноти мистецького втілення має й чітко окреслену гендерну конотацію. Якщо у випадку з Борисом Теном мистецьке ствердження відбувається ціною величезних фізичних і моральних травм (арешт, заслання, роки неволі в сталінських таборах та суспільна маргіналізація після звільнення), то талант Аліни Іванюк має ще трагічніше наповнення, як-от повна заборона творчого розвитку й цілковите упослідження в професійній сфері.

У романі Борис Тен мало розповідає про себе. Розповідь ця розгортається тільки в середовищі людей, яким митець довіряє. У такий спосіб перед читачем постає символічна біографія письменника, в якій головні акценти зосереджені не на подіях, а на стратегіях духовного поєдинку з режимом, відтворенні образу епохи та її моральних імперативів. Зокрема, в розмові з Аліною Іванюк герой зазначає: «Після війни, Аліно, мені не дозволяли жити ні в Києві, ні в Житомирі. /.../ Я вважався політично неблагонадійним. Втім, як ви вже здогадалися, для влади я й зараз неблагонадійний. Зі мною спілкуватися небезпечно, бо стіни мого будинку мають вуха» [1, с. 69]. Незважаючи на «недремне око КДБ», Борис Тен залишається вільною людиною. Ця духовна незалежність найбільше лютить представників силових структур і водночас приваблює до нього інтелігенцію Житомира. Автор неодноразово зазначає, що на всьому побуті Миколи Васильовича «лежав відбиток іншої епохи» [1, с. 60]. Цю інакшість окреслено не стільки в хронологічних параметрах, скільки в екзистенційно-філософському модусі (як протистояння поневоленому розуму).

У творі взаємодіють різні часові моделі: кінець 1970-х років, часи сталінських репресій та епоха античної культури, яку втілює Гомер. У будинку Миколи Хомичевського годинник зупинився. Як зазначає сам герой, «він зупинився, коли мені передали сигнальний примірник «Іліади» [1, с. 62]. Прикметно, що митець не прагне полагодити годинник, зупинка якого набуває символічних вимірів. Час, присвячений перекладу «Іліади», стає для нього не тільки вершиною творчої реалізації, а й станом духовного розкріпачення й кроком до деколонізації української літератури.

Епоха сталінських репресій у романі має кілька верифікацій. Це окремі факти з біографії Бориса Тена, котрі зринають у спогадах митця, та його розповідь про долі людей у сталінських таборах. У творі чітко окреслено спадкоємність між сталінським режимом і брежнєвською епохою кінця 1970-х. Зримим підтвердженням «послідовності» епох у стратегіях насильства є обшук у помешканні Аліни Іванюк із метою вилучення літератури самвидаву. Промовистою є реакція на обшук діда Дениса (свекра Аліни Іванюк):

« – Ге, бабо, з казньонного дома приєхали. Од таких можна ждат только якоїсь капосте.

Ми вийшли у двір – дід, баба і я.

– А де хазяйка? – спитав чоловік із шрамом, і на його хрящуватій шиї перекотилось адамове яблуко.

– Подождіт трохі, – відповів дід і поцікавився. – Ви скуль?

– Ми з органів, – зверхньо відповів чоловік із шрамом.

– З якіх органів? Бо ж заднція – тоже орган.

– З Комітету державної безпеки. Чули про такий?

– Та чого ж не чув? Столькі людей угробілі да віслалі в Сибір – мовив дід й придивився до них» [1, с. 223–224].

Дід Денис добре пам'ятає часи 1930-х, але не запобігає перед брутальною силою влади. Він виявляє духовну солідарність із невісткою, чим здобуває чергову велику перемогу над страхом і приниженням. Незважаючи на зовнішню віддаленість сталінської і брежнєвської епох, спадкоємність у засобах брутальності й тотального контролю над приватним життям індивіда залишається очевидною. Щодо підкорення простору силовими структурами різних режимів, то Борис Тен так іронізує про приміщення КДБ: «За царських часів там була жандармерія, до війни – НКВС, у війну – гестапо, а зараз – КДБ» [1, с. 233]. Ще одним маркером, який засвідчує спільний почерк у діях органів насильства, є доля житомирського



журналіста Гея Бакальця. Він передав на радіо «Свобода» інформацію про переслідування Аліни Іванюк. Представники КДБ убивають його, інсценізувавши самогубство.

Отже, через долі героїв, які перетинаються з життєвими дорогами Бориса Тена, автор здійснює символічне маркування простору Житомира. З одного боку, це реальний простір з усіма ознаками провінційного советського міста часів брежнєвщини, а з іншого – простір культури, альтернативної до сформованого владою канону. Таким чином, можна стверджувати, що в романі присутнє «символічне освоєння простору, яке здійснюється засобами культури» [5, с. 7]. Символічний простір має подвійну кодифікацію. У межах усталеного, одноманітного і чітко регламентованого обширу советського міста оприсутнено іншу модель, у якій духовна свобода і гідність є головними пріоритетами. Символом такого розкріпаченого й одухотвореного часопростору у творі є інтелектуальний салон Євгена Концевича.

Сама постать Євгена Концевича стала знаковою для дисидентського руху та інтелектуальної історії Житомира. Іван Дзюба назвав його «символом і легендою покоління шістдесятників» [3]. Родовід Концевича закорінений у житомирську землю. Народившись у селі Млинище, все своє свідоме життя письменник провів у Житомирі. У віці 17 років він травмував хребет і втратив здатність до пересування. Фізична недуга не позбавила його життєвої наснаги й енергії, але виявила потужний творчий потенціал майстра. Він стає не тільки відомим письменником, а й ідейним натхненником і ключовою фігурою дисидентського руху. У його гостинній оселі збираються відомі письменники, правозахисники, активні борці із советським режимом. Митець створив особливу атмосферу таких зустрічей, що сприяла творчості, вільному обміну думок, привносила присмак свободи й духовної самодостатності. Євген Концевич реалізував себе не тільки в письменницькій, а й у перекладацькій творчості. Духовним учителем і натхненником на шляху перекладацтва для Євгена Концевича стає Борис Тен. Багатолітня дружба поєднувала Євгена Концевича із сином Бориса Тена Васильком Хомичевським.

У романі ми зустрічаємося з Євгеном Концевичем у часи, коли влада жорстоко розправилась із провідними діячами дисидентського руху, коли атмосфера підозри, нещирості, фальші стає особливо нестерпною. Концевич перебуває під пильним наглядом КДБ, добре це розуміє, проте не

змінює своєї незалежної поведінки і духовного протистояння з владою.

У його творчому клубі комунікація між учасниками має подвійне наповнення. З одного боку, це публічне спілкування, з іншого – приватні, одверті розмови на животрепетні теми. І одними з таких є міркування про неминучу державну незалежність України. Щодо цього Євген Концевич зазначає: «До чого зводиться вся наша прогресивна література і самвидав? – пильно подивився в очі старому Концевич. – До того, що росіяни колись звідси підуть. – Ти так думаєш? – знічено перепитав старий. – А куди вони дінуться? Англіїці пішли з Індії, і французи покинули свої колонії. Світ так влаштований. Все, що колись узяв, мусиш віддати, – ворухнувся у візку Євген Концевич» [1, с. 177–178]. Прикметно, що ці міркування Концевич висловлює перед Борисом Теном, якого вважає своїм однодумцем. Відповідно, окрім антитоталітарної настанови, салон Концевича має ще й деколонізаційну місію. Усім своїм життєвим і творчим прикладом Концевич і Борис Тен розвінчують імперські культурні міфи та розбудовують духовну незалежність української культури. І саме ця настанова є засадничою в романі і визначає ціннісне протистояння з владою у долі головних героїв.

В. Даниленко переконливо відтворює те, як в оселю Концевича прагне потрапити вся інтелігенція Житомира, перебування в ній уважають за особливий привілей, адже саме тут можна почути багато інформації про культурне життя, котра не присутня в офіційних джерелах. Помешкання Євгена Концевича і Бориса Тена стають осередками відвертості й вільнодумства. Характеризуючи інтелектуальне життя Житомира, представник держбезпеки зауважує: «Всі дисидентські дороги в Житомирі ведуть або до Концевича, або до Хомичевського» [1, с. 226].

Салон Концевича відвідують письменники, журналісти, актори, співаки. Через невимушені розмови, дискусії й обмін думок відбувається нівеляція профанного часопростору советського Житомира. Салон стає не тільки острівцем свободи, а й полем боротьби за людські душі. Це добре усвідомлюють представники КДБ, тому серед відвідувачів присутні таємні інформатори, завданням котрих є дискредитація Концевича і його найближчого оточення. Щоб вивідати думки і прагнення Концевича, представники силових структур засилають у салон провокатора з фотоальбомом, у якому вмонтовано «жучок» – пристрій для прослуховування. Через цей епізод письменник обіграє дійсний факт із життя Є. Кон-

цевича: саме в 1965 році в його оселі зібралися найближчі друзі Алла Горська, Іван, Неоніла та Надія Світличні, Євген Сверстюк. Один із гостей приніс фотоальбом, у якому згодом господар виявив підслуховувальний пристрій. Історія набула розголосу завдяки повідомленню в зарубіжній пресі [2].

У творі В. Даниленка події відбуваються в іншому часовому вимірі – наприкінці 1970-х років. Один із героїв роману поет-графоман Оксен Вохаба також приносить альбом із прослушкою. В авторському баченні цей епізод необхідний не стільки для відтворення історичних реалій, скільки для увиразнення письменницької ідентичності тоталітарного штибу. Оксен Вохаба – типовий представник офіційного письменницького істеблішменту, котрий стає знярядом влади у придушенні інакомислення. Вохаба (не наділений яскравим мистецьким обдаруванням) компенсує власну незатребуваність співпрацею з органами державної безпеки. Використовуючи таких, як Оксен Вохаба, влада прагне зруйнувати й осквернити простір салону зсередини, посіявши вірус підозри й недовіри.

Епізод із прослушкою автор проектує на долю Аліни Іванюк. Саме її Борис Тен уводить у салон Євгена Концевича, в якому Аліна відкриває для себе інший світ і знайомиться з літературою самвидаву. Саме від Аліни кадебісти вимагають забрати «жучок» у Концевича, мотивуючи це тим, що із симпатії до її таланту Концевич не зможе їй відмовити. Аліна категорично не погоджується на такий крок, чим прирікає себе на остаточне упослідження з боку влади. Внаслідок обшуку в неї виявляють тексти самвидаву, що дає підстави трактувати її як політично неблагонадійну і закрити для неї всі шляхи не тільки на велику сцену, а й для роботи у звичайній сільській бібліотеці. Прикметно, що Борис Тен, який щиро симпатизує талановитій співачці та всіляко прагне допомогти становленню її сценічної кар'єри, не вмовляє Аліну відмовитися від свого рішення. Переживаючи з нею крах життєвих сподівань, він усвідомлює, що людська гідність і внутрішня свобода бувають важливішими за професійний успіх, славу і визнання. Доля Аліни стає для нього ще одним підтвердженням тотального контролю над приватністю. Варто зауважити, що в розмові з представниками КДБ Аліна щиро запитує: «Невже країні не потрібні талановиті співаки?» І отримує саркастичну відповідь: «Нам потрібні співаки, художники, поети, але тільки такі, які поділяють наші погляди» [1, с. 229]. Політичну

лояльність влада цінує більше, ніж мистецьку обдарованість. Аліна (наділена унікальним голосом) змушена решту життя провести в символічній клітці, спорудженій советським режимом. Отже, назва твору «Клітка для вивільги» символізує долю митця в поневоленому суспільстві, а в ширшому значенні омовлює проблему творчої, ідентичності, приреченої на екзистенційну самотність і опозицію до влади. Цю метафоричну формулу верифіковано в поколіннєвому і гендерному вимірі. Першим поколінням, яке прийняло на себе найпотужніший удар сили й беззаконня, було покоління Бориса Тена, друге покоління, котре виявило солідарність із практикою духовного опору, уособлює Аліна Іванюк, третім поколінням, котре вже розбудовує моделі пам'яті про пережите і засвідчує спадкоємність морально-етичних засад, є син Аліни Владик. Уже в зрілому віці (в часи незалежної України) він реконструює історію матері, Бориса Тена та салону Євгена Концевича.

Зовні видається, що Аліна отримує нищівну життєву поразку: її мрії про сцену зруйновано, вона змушена працювати на важких сільськогосподарських роботах, де (за висловом кадебіста) єдиним її «музичним супроводом буде спів жайворонка» [1, с. 228]. Програвши битву за кар'єру і втілення мрії, Аліна здобуває перемогу над насильством і моральним приниженням. У духовному двобої вона є беззаперечним переможцем. І саме в цій перемозі виявляє спадкоємність зі школою опору Бориса Тена й Євгена Концевича. Як зазначає Володимир Лис, «Історія Аліни – відродження її таланту, утвердження себе, неминучість загибелі справжнього дару в тих умовах і знову ж таки вибір людського серед бездушності механічного життя, підпорядкованого ідеологічним нормам, – то історія людини і часу, невіддільного від поруху істинно живого» [4, с. 6].

Ще однією перемогою Аліни й Бориса Тена є виграна битва за майбутнє, втіленням якого є син Аліни Владик. Саме завдяки спілкуванню з Борисом Теном він виростає як громадянин і митець, людина, для якої честь, гідність, незалежність України стають найбільшими цінностями. Розмірковуючи про протистояння культури і влади, дорослий син підсумовує: «І в цьому герці програв Радянський Союз, що мав літаки, швидші за літаки НАТО, але зазнав краху. Бо система, яка не цінувала таких, як мати, батько, Максим Корсаков і Борис Тен, була приречена на поразку» [1, с. 271].

Серед уроків, які засвоїв Владик від спілкування з Борисом Теном, одним із найважливіших

стає усвідомлення загрози імперського духовного поневолення та здатність йому протистояти. Саме такий духовний заповіт залишає Борис Тен Владика: «Війни за минуле і майбутнє ніколи не припиняться. Ти ще застанеш час, коли в нас буде своя країна, але ніколи не припиняться війни за людські голови і серця. Їх будуть розв'язувати нащадки тих, хто запроторив мене за ґрати і вбив Геня» [1, с. 246]. Усе життя Владика стає підтвердженням пророчих міркувань майстра й усвідомленням того, що підкорення території є невіддільним від завоювання душі. Відповідно, син Аліни Іванюк, як і його мати та її духовний наставник Борис Тен, присвячує своє життя утвердженню людської гідності та права на повноту самореалізації.

**Висновки і пропозиції.** У підсумку необхідно наголосити, що роман Володимира Даниленка «Клітка для вивільги» розбудовує ніші культурної пам'яті, в яких постає Бориса Тена акумулює кілька ціннісних моделей. Це проблема митця і влади в умовах тоталітарного суспільства. Також літературна інтерпретація постаті видатного перекладача привнесла нові виміри до його психологічного портрета та усвідомлення його унікальної місії ретранслятора культурного досвіду. Змістові інтенції, втілені в образі Бориса Тена, актуалізують потребу в появі фундаментального художнього тексту, в якому постає Бориса Тена була б центральною повномасштабною фігурою.

#### Список літератури:

1. Даниленко В. Грози над Туровцем: Родинні хроніки. Львів : ЛА «Піраміда», 2014. 370 с.
2. Концевич Євген Васильович. URL: <https://zu.edu.ua/graduated20.html>
3. Концевич Євген Васильович. URL: <http://museum.khpg.org/index.php?id=1113913130>
4. Лис В. Драма і поезія туровецького розливу. Літературна Україна, 2014. 25 вересня (№ 36). С. 6–7.
5. Поліщук Я. Гібридна топографія. Місця й не-місця в сучасній українській літературі. Чернівці : Книги – XXI, 2018. 272с.
6. Стасіневич Є. Буря в склянці води: грози не буде. URL: <http://litakcent.com/2014/11/10/burja-v-skljanci-vody-hrozy-ne-bude/>

#### Zakharchuk I. V. THE FIGURE OF BORYS TEN IN VOLODYMYR DANYLENKO'S NOVEL "A CAGE FOR AN ORIOLE"

*The article deals with the analysis of the figure of Borys Ten as a literary hero in the novel by Volodymyr Danylenko "A Cage for an Oriole". The article focuses on the strategies of artistic memorialization of the famous Ukrainian translator, poet and church figure. The article also takes into account the models of cultural memory about the literary and artistic life of the city of Zhytomyr in the 1970s and the intellectual climate of the totalitarian era. Considering the fates of the heroes who communicated with Borys Ten, the author makes a symbolic marking of the space of Zhytomyr: On the one hand, it is a real space with all the features of a provincial Soviet city of the Brezhnev time, and on the other hand, it is a space of culture, alternative to the canon formed by the authorities. Thus, it can be argued that in the novel, there is a symbolic codification of space, which is marked by multiple cultural dimensions. This cultural space has a double codification. Within the established, monotonous and clearly regulated expanse of the Soviet city, there is another model, in which spiritual freedom and dignity are the main priorities. The symbol of such a liberated and spiritualized space and time in the work is the intellectual salon of Yevhen Kontsevych, a creative colleague of Borys Ten. Therefore, the literary interpretation of one of the most famous Ukrainian translators raised the issues of the impossibility of complete artistic realization in the totalitarian regime and of the ways of confrontation between the artist and the government in conditions when there is no creative freedom. Accordingly, it can be argued that in the novel of the Ukrainian writer, the literary embodiment of the figure of Borys Ten accumulated several value models. First, it revealed the need to restructure the notions of cultural heritage and models of its presentation. In addition, the literary interpretation of the figure of the outstanding translator brought new dimensions to his psychological portrait and awareness of his unique mission as a transmitter of cultural experience. Finally, the sense intentions embodied in the image of the artist once again testified to the need to create a fundamental artistic text, in which the figure of Borys Ten would be central and full-scale.*

**Key words:** Borys Ten, totalitarianism, literary translations, Zhytomyr literary school, cultural memory, artistic realization.

**Науменко Н. В.**

Національний університет харчових технологій

## КОНЦЕПТОСФЕРА ПЛАСТИЧНИХ ОБРАЗІВ В УКРАЇНСЬКОМУ ВІЛЬНОМУ ВІРШІ

*У статті аналізується українська поезія другої половини ХХ століття з метою установавлення місця та ролі в ній символіки пластичних видів мистецтва, передусім оброблення самоцвітного каміння та кераміки, а також утвердження «віршованої камені», «віршованих кахлів» як особливих синтетичних жанротворів, ґрунтованих на вільній віршовій формі. Як відомо, людину з давніх-давен оточують речі, які полегшують їй водночас прикрашають її життя. Нині річ для людини стала не просто «помічником», а й художнім образом, часто створюючи ґрунт для розвитку поетичного мислення. Одна й та сама річ у різних культурах набуває різних символічних значень, водночас лишаючись частиною мікрокосмосу індивіда.*

*Будь-яка творчість у галузі мистецтва приводить до появи образу. Окрім символічного значення, образ містить також комплекс асоціацій, які виникають завдяки просторовому розподілові речей, кольорам, геометричним формам, знакам, ритмам, композиції, текстурі. Твір будь-якого гатунку завжди передбачає «співтворця» – глядача (або, в нашому випадку, літератора) з його зосередженим проникненням у світ, зображений засобами візуальних і словесних мистецтв.*

*Український культурологічний верлібр ХХ століття репрезентує злуку літератури, музики й живопису. Згодом унаслідок посиленого пошуку поетами духовних первин буття до зазначених видів мистецтва долучаються декоративно-прикладне й сакральне, що зумовлює особливу лапідарність і разом із тим глибокий підтекст віршової оповіді. Поезія вільної форми з винесеним у заголовок або поданим як прихована метафора (через нанизування образів) мистецьким явищем стала панорамним зображенням взаємин людини та її довкілля: зокрема, твори І. Калинця, В. Кордуна, Віри Вовк, О. Лишеги, В. Герасим'юка знаменують собою здатність поета лаконічно висловити почуття та думки, підкріплені «пластичною» формою.*

**Ключові слова:** українська література ХХ століття, пластична символіка, каменя, кераміка, вільний вірш, віршова форма, синтез мистецтв.

**Постановка проблеми.** Наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття у зв'язку з особливим інтересом митців до відновлення прадавнього синкретизму мистецтв виникла проблема *синестезії*. Ще теоретики німецького романтизму, зокрема розробник теорії новели П. Гайзе, стверджували, що кожне з мистецтв потенційно міститься в суміжному, а їх метамову загалом можна розглядати як єдину стихію художнього мислення [див. 21, с. 184].

Надалі, аж до тепер, синестетичний вірш, урівноважуючи слухову компоненту зоровою, еволюціонує від показу двовимірної (мальовниче полотно) до три- й навіть чотиривимірної (динамізоване пластичне зображення) моделі світобудови. У поетичних творах, жанровими визначниками яких є назви художніх артефактів, зображуються міркування автора про сутність і долю мистецтва, отже, цілком закономірно на позначення таких творів виник термін «екфразис». Екфрастичними, отже, називають поезії, які містять «динамічний,

живий опис певної сцени або цілого мистецького твору» [19].

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Одним із перших досліджень у царині екфразису була порівняльна розвідка американця М. Рубінса про синтез мистецтв у французькій і російській поезії (2000 р.). За авторитетним визначенням науковця, екфразис – це чинник створення метапоетичного (метажанрового) дискурсу віршового твору. Текст-екфразу, який відтворює словесними засобами пам'ятку чи картину, узвичаєно називають простим, а той, що містить інформацію про художника, поета, прототип художнього твору, – витонченим [див. 20, с. 85].

Поширена з початку ХХ століття в українській літературі «лірика злуки мистецтв» як взірць екфразису репрезентує поєднання красного письменства, музики й живопису. За спостереженнями Н. Костенко, І. Андрусика й ряду інших дослідників, неперевершеним майстром у ліриці подібного гатунку був М. Бажан. Згодом унаслідок

поширеного пошуку духовних первин буття поети подальших періодів, а найбільше – «Київської школи» до зазначених видів мистецтва долучають декоративно-прикладне й сакральне, що зумовлює особливу лапідарність і разом із тим – глибокий підтекст ліричного вірша. Особливо якщо йдеться про так званий «нульовий екфразис» (Т. Бовсунівська), за якого твір або митця лише названо.

Світ предметів – як живих, так і неживих (представників, за висловом І. Канта, «другої природи») – сповнений життя, драматичної недомовленості колізій, із ланцюгом логічно нерозв'язних конфліктів, зачарованості красою [16, с. 245–246]. Тому важливо з'ясувати, як саме шляхом синтезу засобів образотворчого й словесного мистецтва верлібростові вдається передати ці драматичні колізії, змушуючи річ або об'єкт довкілля переживати, відчувати, мислити подібно до людини.

**Постановка завдання.** Синтез мистецтва слова й мистецтва оброблення каменя – також один із виявів яскравого й важливого процесу модернізації красного письменства, що постав у результаті глибинних світоглядних змін. В українській літературі ХХ століття символізуються і самоцвітні й керамічні вироби, й методи їх виготовлення: виникає низка специфічних літературних жанрів – «віршована каменя», «керамічна поезія». Тому **мета нашої роботи** – на основі всебічного вивчення творів українських поетів установити роль поетичних символів самоцвітного й керамічного мистецького твору в осмисленні митцем довкілля та свого місця в ньому.

**Виклад основного матеріалу.** Колористичний елемент є магістральним в образотворенні вірша, заснованого на **мистецтві різьблення**. Найкращі витвори західноєвропейської гліптики й нині викликають неабиякий інтерес учених і літераторів завдяки красі самого матеріалу, віртуозній техніці його оброблення, цілому світові мініатюрних зображень, де поєднуються багатоманітність сюжетів та образів, вишуканість ліній, пластичність форм, багатство композиційних рішень [14, с. 244].

Символіка коштовного каміння є одним із прикметних елементів образної структури літературного твору. Йдеться не лише про камінь як художню деталь, хоча й вона багато в чому визначає рух думки в ліричному творі. Визначною рисою камеї є опукле, рельєфне зображення. Різьбилася вона переважно з багатошарових кольорових мінералів – оніксу, сардоніксу або агату [7, с. 39], з яких видобувався не лише пластичний, а й закладений природою кольористичний компо-

нент. Такою є північноіталійська каменя «Різдво Христове»: в природному забарвленні оніксу, обраному майстром для втілення євангельського сюжету, прозирають елементи одягу персонажів, інтер'єр вертепу, обриси стародавнього міста. Найціннішими є триколірні камеї: вони виготовлялися з прозорих каменів високої твердості: гіацинту, альмандину, гранату [див. 7, с. 36].

В українській поезії ХХ століття деталь «каменя» виступила складовою частиною символічного ряду синтезу мистецтв – наприклад, у вірші «Блакитна панна» М. Вороного. Ліричний герой зачудовується весняним пробудженням природи, яку уособлює містична Блакитна Панна, а символами натхнення на творчість є найменування художніх творів [14, с. 245]:

*І уже в душі моїй,*

*В сяйві мрій*

*В'ються хмелем арабески,*

*Миготять камеї, фрески,*

*Гомонять-бринять пісні*

*Голосні*

*І сплітаються в гротески* [2, с. 80].

Мотиви, запозичені з античної міфології, давньої історії, Біблії та Євангелія, визначальні в італійській гліптиці ХVІ століття [див. 7, с. 38–39], стали також основою для української «поетичної камеї», де вони з'являються або окремо, або в незвичайних переплетеннях, сполучені символічним образом каменя-самоцвіту [14, с. 244–249, див. також 18, с. 132]. Людина в українських вільно-віршових «каменях» сполучає Космо-Психо-Логоси [див. 4, с. 130] різних часів і країн.

Словесним прообразом українських поетичних камеї доцільно утвердити Лапідаріум – дидактико-алегоричний трактат про коштовні камені, в якому описано їхні магічні, символічні й лікувальні функції, пов'язані з людськими чеснотами й характером [12, с. 544]. Своєю чергою прототипом Лапідаріуму є друга частина П'ятикнижжя Мойсеєвого – «Вихід»:

*«...І понасаджуєш на ньому каменеви насадження – чотири ряди каменя. Ряд: рубін, топаз і смарагд – ряд перший.*

*А ряд другий: карбункул, санфір та яспис.*

*А ряд третій: опаль, агат та аметист.*

*А ряд четвертий: хризоліт, і онікс, і берил...*

*А камені нехай будуть на імення дванадцяти Ізраїлевих синів, на імення їх; різьбою печатки кожен на імення його нехай будуть для дванадцяти родів»* (Вихід 28 : 18–21).

У необароковому «Лапідарії» І. Калинця (збірка «Тринадцять алогій») символіка гліптики

тісно пов'язана з міфологемами різних часів і країн. Приведені до спільного знаменника назви місяців року й каменів у біблійних, наприклад, книгах мають такий вигляд: січень – *гіацинт*; лютий – *аметист*; березень – *яшма*; квітень – *сапфір*; травень – *халцедон*; червень – *смарагд*; липень – *сардонікс*; серпень – *сердолік*; вересень – *хризоліт*; жовтень – *берил*; листопад – *топаз*; грудень – *хризопраз* [див. 17].

Вербалізовані камеї Ігоря Калинця складають новочасний «Лапідаріум», беручи до розгляду не лише сюжету ювелірного виробу, а й фізичні характеристики того чи того каменя. Скажімо, поезія «Агат» така само «багатошарова» й багатоколірна, як і цей мінерал, у ній відчувається поліфонія асоціацій та образів: *«Інколи мені здається – / то море, / де біла хвиля застигла побіч рожевої... / Для тебе ж – / то зріз дерева, / де кільця біжать... у сонячній згоді з ритмом гімну про життя... / Але то вавилонська вежа, / вознесена над скепсисом долин...»* [9, с. 264].

«Поетична камея» під назвою «Яшма» розпочинається образами дверей і саду життя (райського), які, вірогідно, виникають в уяві ліричного героя завдяки специфічній фактурі цього каменя, його пейзажному забарвленню. Елементи новозавітної проповіді:

*Брати,  
всі барви добрі:  
червоний зелений білий і навіть сірий  
коли вони властиві...  
єдина ж субстанція в них –  
творчий порив світла... –*

переплітаються з інтерпретаціями афоризмів Екклезіаста, зокрема хрестоматійного «марнота марнот»: *«не марнуй радощів на заломлення, / за примарною щедротою веселки / впізнай свою барву / єдину»* [див. 9, с. 267].

Саме з яшми було виготовлено рельєф «Поховання Христа» [7, с. 37], який мав особливу катарсичну силу завдяки червоним вкрапленням, подібним до краплин крові. Тому на тлі прочитання образів, утілених у самоцвіті й у слові, виникає особлива опозиція «прозорість / непрозорість»: відштовхуючись від її мінералогічної семантики, можливо трактувати її як метафору поетичного вислову, зрозумілого лише втаємниченим [14, с. 246].

Новозавітний мотив непорочного зачаття здобуває нове життя в поезії «Діамант»: *«Входиш у мене в ясних ризах / яко Бог, / світле моє пречисте тіло, / започинається плід, / і знову з мене народжений / у незбагненній тасмниці, / стоїш*

*в узголів'ї породіль із блиском в очах, / виколисуєш добро у світ»* [9, с. 267]. Образ цього самоцвіту у вірші перетворюється на іпостась Христа, посилюючи її закладеним у слові “*adamias*” мотивом неподоланності:

*ідуть потім тверді і незламні  
з непереможною радістю на свої хрести,  
торжествують над тілом,  
незрячим вертають промінь,  
а прокаженим чистість,  
і філософемою кордоцентризму: «огранені в сяйво астеризму / прагнуть обнови серця»* [9, с. 267].

Червоний напій амрїта (вірш «Рубін») – індійська міфологема, атрибут індоевропейського Дерева життя, зокрема й у концепції Івана Нечуя-Левицького [див. 15, с. 122]:

*я довго проповідував богам  
солодку науку про вічне,  
довго поїв їх живою водою,  
а вони називали це трупком амрїти* [9, с. 265].

У «Рубіні», попри адресовані ліричному героєві слова богів: *«ось доси межа тіла, / ось доси межа душі / ... на тім боці ні моріжка для гранітних стін, / ні вираю для бездомних душ»*, утверджується нерозривний зв'язок тіла й душі, об'єднавчим для яких є слово [14, с. 246]:

*тільки багрову проповідь,  
втиснену у золоте ложе оправи,  
можете взяти з собою,  
вона перетриває і свій прообраз...* [9, с. 266].

Слов'янську міфопоетику у Калинцевих віршів представлено боротьбою Білобога й Чорнобога («Бірюза»), Дажбожими священними гаями («Сапфір»):

*мчить синій верхівець молодого народу  
із відзнакою зоряності на чолі.  
... а в дажбожих гаях збирається люд* [9, с. 270].

З боку дослідників слов'янської культури, Дажбог – той, що дає буття – дух і матерію, які є близнятами. І хоча Дажбог цілком пов'язаний із небом, сонцем як син Сварога, він також є Богом земного достатку, що символізується врожаєм жита й пшениці. Тому деякий час серед дослідників була поширена думка щодо Даждбога як Бога дощу, але вона не мала загальної підтримки [цит. за 13], оскільки загалом має народноетимологічне підґрунтя. Таку само розмаїтість тлумачень явлено у вірші І. Калинця:

*синій верхівець повертає Божу милість, / для тебе безхосенно, / з першим криком півня / і на цілий день, / поки зорить його, / як ласка, / сапфірове небо* [9, с. 268].

У цілому в Калинцевому циклі через мотиви й образи оприявнюється етимологія, внутрішня форма назви кожного самоцвіту. Нездоланність добра співвідноситься з «міцністю», закладеною в слові «алмаз». У цих же словах наявна алюзія до «каменя», на якому збудовано християнську церкву, – апостола Петра. Сапфір і рубін – відповідно, «синій» і «червоний» як головні кольори вітражів («Мільйони сонць – / від радісно-палких, / Жовтогарячих і червоних / до лагідних / і блідо-голубих, / до ніжної прозорості півтонів» [«Вітражі». 8, с. 28]). Топаз – символ світла (санскритське «тапас»), що виявляється і в його забарвленні, зокрема світло-блакитних морських кольорах:

... ми б хотіли оповісти прийдешнім астрологам,

що в такі-то часи море не було безлюдним,  
а старі береги не відмирили,  
бо звідти ми брали у мандри,  
талісман, що повеліває бурями,  
як Христос озером Генісаретським [9, с. 268].

У зіставленні української символіки коштовного каміння з почуттями й рисами характеру в «Лapidарії» виявлено таку архетипну послідовність: аметист – відданість; агат – здоров'я; берил – веселощі; смарагд – надія; рубін – кохання; яшма – сила; діамант – чистота, цнота; топаз – ревності; бірюза – капризи; опал – непостійність; сапфір – постійність; хризоліт – позбавлення від нічних страхів [14, с. 247]. Концептуальними ці мотиви є й для інших вільно-віршових циклів збірки «Тринадцять алогій» – «Рідзвяне алогійне», «Калинова сопілка», «Маленькі алогії», «Зільник», «Знаки Зодіаку», «Мій азбуковник», «Кохання у семи барвах» тощо, в сукупності створюючи внутрішню панториму людського життєвого шляху.

«Камей» зі збірки В. Кордуна «Трава над травою» (2005 р.) – переважно ліричні мініатюри, рідше – великі за обсягом строфічні твори. Однак кожен із них містить яскравий, об'ємний рельєфний образ, яким і зумовлюється жанрова природа вірша.

Насамперед це кольори. Явна або прихована метафора, назва певної барви в кожному вірші виразно натякає реципієнтові, який саме мінерал було використано для віртуального різьблення «поетичної камей». У цьому полягає відмінність творів В. Кордуна від І. Калинця: в останнього образ каменя – і, відповідно, кольорову гаму вірша – задалегідь задано в заголовку [14, с. 247].

Колористика окремої мініатюри циклу «Камей» містить переважно 2–3 лексеми, внаслідок чого можна назвати ці вірші інтерпретаціями «найдорожчих» триколірних камей [див. 7, с. 36]. Цікаво, наприклад, простежити колористичне образотворення в *камей п'ятій*:

У мокрій траві в саду  
мокре сороченя  
заплуталося –  
і радіє [10, с. 110].

Сенсорними деталями вірша сугестовано образи чорного, білого (сороченя) та зеленого (трава, сад) кольорів: вірогідно, що цю камей можна було б виготовити з малахіту [14, с. 248].

Камея друга за кольоровою гамою нагадує сердолик:

Упало сонце на червоний явір – / горить  
червоно і не догорає / непроказане. / Господнє  
слово – / тихесенько лопоче вітер / у покірливій  
осмуті листя, / що дослухається довірливо: / до  
чого? [10, с. 109].

У більшості віршів наскрізним мотивом є *птаха*. Голуб-вістун – традиційне значення образу цього птаха, явлене в *камей сьомій* через індивідуально-авторську символічну антонімію:

Голуби сідають на фриз поштамту, –  
але без листів у дзьобах,  
і туркочуть,  
туркочуть одне до одного:  
мабуть, позносили вісті,  
про які нам не дано  
нічого знати [10, с. 111].

Образ *птаха*, пов'язаний зі стихією повітря, в *камей сімнадцятій* проходить таку градацію:

Синій жайворон / у синьому небі – / вони невідділимі / і живуть лише разом: / разом літають / і співають разом. / Це жайвористе небо, / цей небокрилий жайвір – / палахкотливі й мерехкати зиниці / погляду із висоти [10, с. 114].

Суто імпресіоністичне прагнення ліричного героя ухопити елементи природного довкілля в русі, показати їх невіддільність від людського світу приводить до появи двох взаємопов'язаних неологізмів: **жайвористе** небо, **небокрилий** жайвір. Водночас сіро-коричневий у природі жайвонік, за задумом В. Кордуна, змінює свій колір, перетворюючись на модифікацію метерлінківського символу нездійсненої мрії – Синього птаха.

Нагадаймо, що зі стихією повітря пов'язана й така символічна деталь, як *прозорість*. У мінералогії це одна з ознак класифікації ювелірного каміння; усі різновиди коштовних каменів (алмаз,

рубін, сапфір, берил) прозорі [14, с. 248]. З кількох мінералів подібного гатунку видається створеною *камея одинадцята*:

*Студеність нависає виноградом,  
іще зелений нахололий сік  
так скрапелів і обважнів, –  
здається, що от-от впаде додолю...*

Імовірною сюжетною основою для неї став античний міф про Тантала:

*Та тільки-но потягнешся,  
аби зірвати прозорі грона,  
як їх відразу не стає...*

у верлібровій інтерпретації якого відлунює Екклезіаст:

*Студеність повсякчасна і повсюдна,  
Так як чистота –  
Зате обидві не даються в руки [10, с. 112].*

Отже, українська «поетична камея» – це концептуальний вияв інтерпретації природної символіки й синтезу мистецтв у сучасній поезії, спілкування митця з предметами та явищами навколишнього світу, діалог культур і міфологій:

*беруть тільки нашу любов у країну,  
що перлистою пеленою  
огортає виснажену кулю,  
де квіти і звірі теж прихильні до себе,  
будемо всі отам –  
в одному невмирущому Серці,  
в Золотім Хризоліті,  
в Омезі [9, с. 271].*

Показ світу крізь призму пантеїстичного світосприйняття характерний для *камеї дев'ятнадцятої* В. Кордуна (варто навести її повністю, аби не порушити цілісність візуального образу):

*Весна як натяк / на присутність Бога, – / і ця  
присутність / відчувається в усьому.*

*Як несподівано / досвітній вітер / вивершується  
в небі яструбом:*

*Ширяє вільно і безперешкодно / над землею /  
і над нами.*

*Можливо, він вистежує / когось із нас, – / і серце  
переповнює / скорботна радість [10, с. 115].*

Вітер, який «вивершується» в подібі яструба, – символ матеріалізованого руху: саме на цьому ґрунтується композиційний принцип як «різьбленої», так, навіть більше, «словесної» *камеї* – показ невидимого через видиме. Так, кожен із людей вважає, що хижий птах чигає саме на нього, а усвідомлення себе жертвою в сув'язі з передчуттям весни викликає в серці оксиморонний і водночас катарсичний образ «скорботна радість» [14, с. 249].

На невимушеній, розмовній і водночас урочистій верлібровій інтонації ґрунтується добір поезії

тама мальовничих, скульптурних, різьбярських образів, їх сполучення, та, врешті-решт, установлюється типологічний зв'язок зі своїм мистецьким прототипом [14, с. 250].

Якщо «верліброва *камея*», умовно кажучи, твориться за принципом Мікеланджело – «береться камінь і від нього відсікається все зайве», то у верлібрових «*кахлях*» спостерігається протилежний шлях образотворення: з безформного шматка глини виліплюється візуальний образ.

Керамічні *кахлі* є свого роду ліричними мініатюрами завдяки подібності до емблематичної, зорової поезії, поезії-лабіринту. Їхній орнамент переважно рослинний або тваринний – яблука, груші, ананаси й виноград, стилізовані квіти й гірлянди; міфічні грифони, жар-птиці, що клюють плоди, леви на задніх лапах тощо. Вписане у квадрат зображення стає синтетичним витвором – єдністю мініатюри, ікони й мандали: важливо зауважити, що *кахлі* широко застосовувалися у внутрішньому декорванні храмів.

Збірка Віри Вовк «Писані *кахлі*», за визначенням її авторки, – «суміш давніх і нових переказів, спостережень, легендарних краєвидів, іконоподібних портретів, законспірованих знаків, усмішок і сліз...» [1, с. 399]. Цими словами підкреслюється синтез мистецтв, закладений у поетиці вірша, де поряд із краєвидами співіснують перекази, а поряд з іконами й символами – усмішки й сльози.

Відкривається збірка мініатюрою «Святодійство», визначальною для розуміння «керамічної» семантики подальших творів:

*З кадильниці нетрів  
Здіймається ладан  
До синьої бані.*

*Червоноризі буки  
Підносять золоту чашу.*

*Черемош б'є поклони на скоках [1, с. 339].*

Священнодійство карпатського лісу в обмеженому просторі *кахлі* містить символіку чотирьох першооснов (кадильниця – вогонь, синя баня – повітря, Черемош – вода, скоки, або пороги, – земля), елементи християнського обряду причастя (червоноризі буки із золотою чашею; Черемош, який б'є поклони). Усе це творить зриму картину, яка загалом може бути відбита в керамічному розписі: тут відповідником руху в природі (куріння ладану, річковий потік) стане гра кольорових відтінків.

Беручи від природи лише деякі прикметні риси, майстер створює власний світ декоратив-



них образів: наче казковий садівник, він на одній стеблині вирощує соняхи, дзвіночки, ромашки й лілії небачених форм. Таким садівником виступає лірична героїня Віри Вовк у верлібрі «Сім'я землі», з одного й того самого насіння «вирощуючи» цілий світ:

*Чи з сім'я цієї землі / Закучерявіла азалея, / Чи амарантовий рододендрон, / Чи звелася смолиста ялиця, / Чи вибухло джерело з твердого каменя, / Чи піднявся в синяву беркут, / Чи, може, народилася жінка – / Цвіт папороті в зіницях, / Що тривозжно шукатимуть уночі. / Свічки в вікні далекої хати [1, с. 350].*

Часом у «Кахлях» Віра Вовк витончено зображує те, що апіорі не видиме зором, зате помітне під час кількарядового повільного прочитання:

*Душа старої церковці / Ходить між буками, / Гребе на горбі, на згаршці, / Чи не лишилося щось / З мосяжних хрестів, / Якийсь уламок ікони на склі, / Якийсь обпалений листок з Євангелії... [1, с. 344].*

Неспокій у душі ліричної героїні, відбитий у сценці пошуку залишків церковного начиння, змушує реципієнта замислитися над долею українських церков – дерев'яних, які часто потерпали від пожеж; кам'яних, які в часи «войовничого атеїзму» піддавалися руйнуванню та розграбуванню; та, незважаючи ні на що, все-таки безсмертних. Про це говориться в іншій поезії «Писаних кахлів» – «Капличка»:

*Я знаю капличку на закруті вулиці,  
До неї щоночі моє серце прилітає  
І ластівкою, що з гнізда випала,  
Припадає до вітаря Богородиці.  
Може, тебе вже нема, капличко,  
Або, може, з вітаря вже прилавок,  
Але я все тебе бачу в жоржжинах і даліях,  
І моє серце важке від їхнього меду [1, с. 354–355].*

У техніці кахляного панно виконано ярмарковий краєвид «Площа»:

*Тут поважні олійники  
Розстеляли свій посуд  
У баранчиках і дивоквітах...  
По взорах на рукавах,  
По манері оперезувати запаску  
Пізнати було жінок  
З різних селищ [1, с. 356].*

У перших рядках вірша – піднесена атмосфера, про яку мистецтвознавець П. Ганжа говорив: «Яке ж бо то свято, коли гончар-горшковізі складає на хурі, обплетеній хмизом, ... глечики, макітри, горщики, горнята, ринки, миски, покришки, свищики, монетки!.. Здається, святкує вся земля,

вся природа переливається незбагненною веселкою» [3, с. 22–24].

Віддавна гончаря порівнювали з деміургом – у його руках миска нагадує «півсвіту», глечик – жіночу постать, а «квіти... наносяться з такою віртуозною легкістю, що створюється враження космічного руху» [3, с. 36]. Цей «гончар-горшковізі», творячи внутрішній світ ліричної героїні як єдність минулого, теперішнього й майбутнього, малює образ її дитинства, закодованого деталлю «ярмарок»:

*Торохкотіли колеса, били копита  
Об камінь малої площі,  
Нісся гамір і гул...  
Не віриться. Вечоріє.  
Брук обростає травою.  
Дерева шумлять билину [1, с. 356].*

Кожен із віршів циклу «Кахлі» В. Герасим'юка, який увійшов до збірки «Потоки» (1986 р.), виокремлюється різноманіттям дій, об'єднаних навколо лейтмотиву, що його умовно можна винести в заголовок, – вода («Місячної ночі...»), втікач («Вибігла серед ночі з хати...»), лісоруби («В бутинах жили...»), чорниці («В афини! Зранку – слово це...»), Різдво («Зранку отаву скосила...»), «Перед тобою, над горою – ліс темний...»), музика («І ти на Греготі потанцював...»), родина («Дальнім грунем...»). Як «Писані кахлі» Віри Вовк, так і Герасим'юкові вірші прикметні передусім не стільки описом зображеного, скільки показом його в динаміці (через нанизування дієслів доконаного виду), навіть більше – в позачасовості й позапросторовості:

*Зранку отаву скосила,  
за день висушила,  
а ввечері – на різдвяний стіл...  
І страв було дванадцять,  
і сини її присіли,  
а вона  
пішла до стаїні,  
народила на мерві  
і до хати діда нашого внесла... [5, с. 30].*

Концепт «кахлі», хоча й не виражений словом у збірці О. Лишеги «Снігові і вогню» (2002 р.), актуалізується в заголовках: «Півень», «Лебідь», «Куниця», «Ворон», «Лялька», «Лис». Живі істоти, які є традиційними мотивами в керамічних виробках, постають у неперервному русі, до якого включаються народження та розвиток самої тварини й втілення її постаті в глиняних табличках. Очевидно, єдиним «керамічним» віршем, в якому уособлено нематеріальну істоту, є останній твір зазначеної книги – «Жар». Образ

вогню втілюється як першооснова керамічного ремесла:

*Мене таки спокусив ярмарок.  
Там буде весело, багато людей –  
Колись-таки треба щось продати –  
У мене є кілька невипалених глечиків –  
От завтра встану раніше, випалю,  
А по обіді продам... [11, с. 85].*

Момент заробітку, за текстом суголосний із фразеологізмом «чужими руками жар загрібати», вносить у твір елемент перевтілення в суфійському дусі – глина, на яку перетвориться людина по смерті, й глек, який із неї виліплять. Характерно, що цей самий мотив, матеріалізований у численних реальних і метафоричних «глечиках» В. Голобородька, підноситься до рівня сутності людини та її безсмертя:

*Ваш глечик був кольору світлої мудрості  
і інкрустований геніальністю,  
а мій глечик був зелений  
і на боках висіло листя... [«Гостина у народної  
художниці Грузії Олени Ахвледіані. 6, с. 148»].*

Аналогічно цей образ розвиває й О. Лишега:

*Більша грудка – глечик,  
Він – це людина й одночасно її дім.  
На очах міниться її шкіра –  
Це мить в житті найкраща... [11, с. 86].*

Розбити глечик, на думку персонажа поезії «Жар», – означає вбити людину, й це усвідомлення змушує його звіритися єдиним свідкам – «снігові й вогню» – в тому, що, цілком можливо, він є не лише людиною, а й звіром, здатним зруйнувати створений його ж уявою ідеальний простір:

*так одним ударом страшної лапи  
Ведмідь під кінець зими обвалює  
Свій барліг з усім його теплим сном,  
Чесно заробленими безконечними пошуками  
і самітництвом... [11, с. 87].*

Різні стильові вектори еволюції вільного віршування в українському письменстві кінця ХІХ – початку ХХІ століття зводяться в терміно-

логічному словосполученні «синкретичний верлібр» як взаємодії жанрових, стильових, образних, мовних та інших доміант. Квінтесенцією розвитку української верлібристики стала злука художньої мови вірша й складної метамови мистецьких концептів.

**Висновки і пропозиції.** Синтетична за формозмістом верліброва поезія на всіх етапах літературного процесу засвідчує тяжіння до синкретизму як до архетипної єдності мистецтв, що зумовлює особливу лапідарність і разом із тим – глибокий підтекст поетичної оповіді.

Засвоюючи версифікаційні властивості вільного вірша, поет часто не лише відтворює інтонаційний лад народної поезії, а й надає нових значень первозданним образам національної культури, акцентує ключове слово, подає його у вигляді авторських метафор. Ці риси були й залишаються притаманними верліброві ХХ століття, вони значною мірою визначають перспективи його розвитку в столітті двадцять першому.

Цими перспективами є посилення поліфункціональності вільного вірша, синтез різнопланових культурних і наукових концептів у поетичному творі, індивідуальна версифікаційна дисципліна й вимогливість. Жанрово-стильову й інтертекстуальну доміанту верлібру зумовлює його неоднорідна композиція, яка впливає із самої природи вільної форми: сполучаючи рядки різних розмірів, цитати й алюзії з інших творів, символічні образи різних культур, верлібр – навіть найкоротший – створює багатопланову лінгвокультурологічну панораму, інтегруючи у вірш асоціації із численними його прототекстами. Усі ці концепти, скеровані в річище ідеї, набувають високого поетичного змісту.

Вільно-віршові картини світу формуються на основі синтезу численних жанрово-стильових, образних, композиційних, лексико-граматичних, семантичних доміант та, отже, поєднуються концептом «свободи» як можливістю вільного добору зображально-виражальних засобів.

#### Список літератури:

1. Вовк В. Поезія / С. Майданська (ред., упоряд. та примітки). Київ : Родовід, 2000. 422 с.
2. Вороний М. Вибрані твори: Поезія. Проза. Публіцистика. Літературна критика / відп. ред. Т. Гундорова. Київ : Дніпро, 1996. 704 с.
3. Ганжа П. Таємниці українського рукомесла. Київ : Мистецтво, 1996. 320 с.
4. Гачев Г. Космо-Психо-Логос: національні образи мира. Москва : Академический проект, 2007. 511 с.
5. Герасим'юк В. Була така земля... Поезії. Київ : Факт, 2003. 392 с.
6. Голобородько В. Летюче віконце: вибрані поезії / І. Дзюба (вст. ст.). Київ : Укр. письменник, 2005. 463 с.
7. Каган Ю. Западноевропейские камеи в собрании Эрмитажа. Ленинград : Аврора, 1973. 96 с.
8. Калинець І. Зібрання творів : у 2-х т. Т. 1 : Пробуджена муза. Київ : Факт, 2004. 502 с.
9. Калинець І. Зібрання творів : у 2-х т. Т. 2 : Невольнича муза. Київ : Факт, 2004. 544 с.

10. Кордун В. Трава над травою : поезії. Київ : Неопалима купина, 2005. 176 с.
11. Лишега О. Снігові і вогню. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. 96 с.
12. Літературознавча енциклопедія : у 2-х т. Т. 1: Аба – Лямент / за ред. Ю. Коваліва. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 608 с.
13. Лозко Г. Духовна культура українців. URL: [http://evolh.ua/Ukraine\\_History\\_and\\_Culture/Ukraine\\_Kultura/Lozko/2.1%20duhovna\\_kultura\\_ukrayintsiv.html](http://evolh.ua/Ukraine_History_and_Culture/Ukraine_Kultura/Lozko/2.1%20duhovna_kultura_ukrayintsiv.html) (дата звернення: 12.05.2021 р.)
14. Науменко Н. Поетичні камеї української літератури. *Мова і культура (Науковий журнал)*. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2009. Вип. 11. Т. VII (119). С. 243–250.
15. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. Ескіз української міфології. Київ : Обереги, 2003. 144 с.
16. Петрова О. Мистецтвознавчі рефлексії. Київ : Видавн. дім «КМ Академія», 2004. 400 с.
17. Енциклопедія символів, знаків, емблем. Москва : ООО «Издательство Астрель», 2002. 556 с.
18. Matuszewski I. Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Warszawa : PWN, 1968. 352 s.
19. Poetry Foundation. Glossary of Poetic Terms. URL: <https://www.poetryfoundation.org/learn/glossary-terms/ekphrasis> (access date: 17.05.2021)
20. Rubins M. Crossroads of Arts, Crossroads of Cultures: Ecphrasis in Russian and French Poetry. New York : Palgrave, 2000. 302 p.
21. Zincke P. Paul Heyse's Novellentechnik. Karlsruhe : KFS Verlag, 1927. xxiii, 279 s.

### Naumenko N. V. CONCEPTOSPHERE OF PLASTIC IMAGERY IN UKRAINIAN FREE VERSE

*The article gives an analysis of the 20<sup>th</sup> century Ukrainian poetry with a purpose to establish the place and role of plastic symbolism, particularly the conceits of gem processing and ceramic art, to confirm the so-called “versed cameos” and “versed tiles” as specific synthetic genres. As it is known, from the times primeval the human is surrounded by things that alleviate and otherwise decorate one’s life. Nowadays, a thing is not only a “helper”, but also an artistic image, owing to the fact that it often becomes a trigger for poetic thinking. The identical thing in different cultures may attain various symbolic meaning, simultaneously remaining the integrate part of a human’s worldview.*

*Any kind of creation in artistic terrains would result in an image. Besides the symbolic meaning itself, the image contains the complex of associations that appear due to spatial location of things, colors, geometrical shapes, signs, rhythms, compositions, and textures. The artistic work of any genre has got its implicit “mutual creator” – should it be a spectator or a writer – with one’s concentrated insight into the world depicted with the means of visual and verbal arts.*

*The 20<sup>th</sup> century Ukrainian culturological vers libre represents the synthesis of literature, music and painting. From thence, as a consequence of the poets’ intense search for the spiritual initials of life, the notices kinds of arts get accompanied with those decorative-applied and sacral to impart the poetic narration a specific succinctness and profound subtext. Free-verse poems about an artistic phenomenon – either marked by a title or shown as a latent metaphor (through the image gradation) – became the panoramic picture of interactions between human and nature: particularly, poetic works by Ihor Kalynets’, Victor Kordun, Vira Vovk, Oleh Lysheha, and Vasyl Herasymiuk confirm the poets’ ability to give a lapidary expression of a thought affirmed by plastic form.*

**Key words:** 20<sup>th</sup> century Ukrainian literature, plastic symbolism, cameo, ceramics, free verse, verse form, artistic synthesis.

**Ніколаєнко В. М.**

Запорізький національний університет

**Миронюк Л. В.**

Національний університет «Запорізька політехніка»

## МІФОЛОГІЧНИЙ ВИМІР РОМАНУ С. ТАРАТОРІНОЇ «ЛАЗАРУС»

*У статті розглянуто особливості міфологічного виміру роману С. Тараторіної «Лазарус». Актуалізовано поняття міфу як універсальної культурної константи, у якій сконцентровано ментальний і творчий досвід людства та яка має значний вплив на художній твір. Одним із жанрів, що найбільш активно використовує міфологічні образи й мотиви, є фентезі. Крім того, йому притаманні всі ознаки «неоміфу», зокрема наявність власної міфологізованої картини світу, де діють чітко визначені автором закони. На окрему увагу заслуговує категорія міського фентезі, що базується на локальному фольклорі та здатна органічно поєднувати в собі кліше інших жанрів. Саме до цього жанрового різновиду належить роман С. Тараторіної «Лазарус», де виразно простежуються детективні риси, хоча на перший план виступає саме письменницька візія фентезійного Києва 1913 р.*

*Зосереджено увагу на авторському урбаністичному міфі, заснованому на київських легендах, українській і всесвітній демонології, біблійних алюзіях. Головним джерелом міфотворчості для письменниці стали народні легенди про заснування Києва, про Змія, що спить під Київськими пагорбами, спільне для багатьох народів уявлення про світового змія-уробороса, який символізує нескінченність переродження, легенда про Віщого Олега, а також згадки про змієногоу богиню Апі – прародительку скіфів. Письменниця вдається до власних інтерпретацій релігійних сюжетів, формуючи особливий сакральний простір у художній дійсності. Крім того, нею використано відомий мотив боротьби міфологічного героя проти змія. З'ясовано, що важливу роль у формуванні повноцінної картини світу відіграє альтернативна історія, де достовірні елементи (локації, прізвища реальних осіб, судові справи) переплітаються із фікцією. Міфологічний вимір роману увиразнює велика палітра демонологічних образів із власною історією чи характером. Крім того, відчуття ірреальності художньої дійсності посилюють зміщення часопросторових координат, ретроспективні вставки, переплетення реального простору з оніричним (снами, маревом, видіннями).*

**Ключові слова:** міф, міфологічний вимір, мономіф, авторський міф, міське фентезі, українське фентезі, детектив, інтертекстуальність, альтернативна історія.

**Постановка проблеми.** Одним із найбільш поширених і продуктивних способів формування художньої дійсності є авторська трансформація міфу або його деконструкція. Саме міф стає головним інструментом, коли автор відходить від об'єктивного змалювання реальності та формує нову дійсність у площині фантастичного. Фольклорні розповіді про створення світу й універсальні закони людського буття – це своєрідний інваріант архаїчного світогляду, який є підґрунтям для формування мистецьких варіацій і видів літератури, зокрема фентезі. Джерелом натхнення для митця стають універсальні космогонічні уявлення; локальні міфи, що побутують лише на певній території та цілком зрозумілі тільки місцевим мешканцям; міські легенди тощо.

Сучасний фентезійний твір вимагає від читача певної компетенції, щоби той міг розкодувати якомога більше «шифрів» і якнайкраще зрозуміти авторський замисел. Хоча твори, котрі належать до цієї парадигми, є цілком зрозумілими для пересічного читача й без додаткової підготовки, оскільки автор детально продумує світ і його закони, однак закладений в основу міфологічний пласт часто вносить додаткове смислове навантаження, поглиблює проблематику, посилює емоційний та естетичний вплив. Одним із жанрів, що виріс із локальної міфології, є міське фентезі – відносно молодий різновид, де у вигаданому автором світі співіснують люди та фантастичні створіння. Вважається, що він ґрунтується виключно на міській міфології, однак художні твори останніх років переконливо свідчать про розмиття межі канону

й використання різних міфологічних і фольклорних компонентів.

2018 р. вийшов роман С. Тараторіної «Лазарус», який, за оцінкою критиків, довів активний розвиток нової української фантастики [див.: 8, с. 4]. У ньому розгортається альтернативно-фентезійна детективна історія, де люди та нечисть (у версії авторки – людиноподібні) багато років живуть пліч-о-пліч, однак справжнього миру між ними немає. У цьому переконається й детектив Олександр Тюрин, і читач, котрий занурюється в загадкові та містичні перипетії художньої реальності. Свою художню реальність С. Тараторіна будує на історичному матеріалі Києва, міських легендах, народній міфології з украленням алюзій на інші фентезійні твори, тож цей твір потребує детального дослідження з різних поглядів, зокрема вартий уваги міфологічний вимір роману.

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

Взаємодія міфу та творчого замислу є актуальним питанням, оскільки сучасні письменники активно звертаються до фольклорних надбань, опрацьовують міфологічний наратив та образи, створюючи на їхній основі власні художні візії. Проблему функціонування міфу в художньому творі досліджували Г. Бокшань, Л. Зана, О. Кравець, Є. Черноіваненко та ін. Власне роман С. Тараторіної «Лазарус» отримав схвальні відгуки О. Коцарева, Є. Ліра, С. Матвійчук, К. Сокульської, Н. Тисовської та ін., однак міфологічний вимір роману «Лазарус» залишається відкритим питанням, що потребує більш детального аналізу.

**Постановка завдання.** Дослідити кореляцію міфу та художньої дійсності у фентезійному творі; проаналізувати жанрову специфіку роману «Лазарус»; з'ясувати інтертекстуальну наснаженість роману; дати ґрунтовний аналіз міфологічним компонентам роману.

**Виклад основного матеріалу.** Художня література не мислиться без такого універсального культурного феномену, як міф. Я. Поліщук відзначає, що його значення «виходить поза конкретні часові виміри (проте в кожен епоху інсталюється в духовних координатах часу) як первісний код символів, смислів, світоглядних уявлень чи, за узвичаєним у науці терміном, архетипів» [цит. за 2, с. 21]. З огляду на різноманіття тлумачень цього поняття, яке повністю залежить від контексту, О. Кравець виділяє три різновиди міфу – первісний, масовий та авторський: «Первісний міф трактуємо як особливий тип бачення світу, для якого притаманні такі характеристики: віра в міфосвіт як в «іншу реальність», опертя

на дологічне мислення (емоційно-образне, емоційно-оцінювальне). Первісний міф є результатом колективного мислення й колективного досвіду...» [4, с. 151–152]. Масовий або вторинний міф, на думку дослідниці, «позбавлений онтологічної сакральності, як абсолютна істина він сприймається тільки певною соціальною групою» і «конструюється цілеспрямовано» [4, с. 152], адже його мета – не посилити відчуття єдності людини із Всесвітом чи пояснити природу речей, а вплинути на свідомість мас і нав'язати певні ідеологеми, політичні стереотипи тощо. Третій різновид перебуває на межі двох попередніх – це авторський міф. За своєю природою, як зауважує науковець, він індивідуальний і «подібно до первісного міфу, спирається на інтуїцію, проте не виключає і власне інтелектуальних зусиль свого автора-митця» [4, с. 152]. Загалом, чим далі автор знаходиться від ідеологічних стереотипів, масових ярликів і симулякрів, котрими оперують задля контролю, тим більше у його творчості збігів зі справжніми міфологічними образами й мотивами. Умовність і варіативність міфу розширює творчі межі, тож автор може вільно сполучати міфологеми з різних контекстів і з неоднаковим ступенем архаїки, наприклад: поєднувати оригінального персонажа із міфологічним контекстом або включати низку міфологічних героїв, богів, демонічних істот у побутові обставини. Прикметно, що зіткнення двох світів – реального й ірреального – нерідко справляє на читача комічний ефект. Чим химернішим і строкатішим є художній світ, тим частіше з'являтимуться незвичайні алюзії, бурлескні образи, колоритні мовні засоби тощо.

Т. Бовсунівська зазначає, що однією із провідних властивостей фентезійної реальності є присутність «усіх ознак неоміфу» [1, с. 452], а також те, що «в ній немає обмежень, кожен автор створює свою міфологію, придумує свої правила поведінки в цьому світі, своїх істот або змінює тих, що вже існують... Цей світ автора може бути пов'язаний із нашим» [1, с. 452]. Письменник створює унікальну художню реальність, де живуть представники різних видів і рас, діють лише їй притаманні закони та моральні приписи. Беручи за основу окрему міфологеми або розлогий міфічний контекст, письменник переносить деякі іманентні риси до власного твору, і це суттєво впливає на структуру, сюжет, міжкультурні зв'язки. Крім того, з інтертекстуальних переплетень нерідко з'являється самостійна авторська міфологія – як, наприклад, у Г. Дж. Лавкрафта («Міфи Ктулху»).

Поняття «фентезі» з часом суттєво розширилося, оскільки автори активно розширювали його основну парадигму додатковою специфікою або кліше інших жанрів для поглиблення художньої реальності. Як наслідок, маємо: гумористичне («Колір магії», «Поштова лихоманка» Т. Пратчетта), героїчне («Конан-варвар» Р. Ірвіна Говарда), темне («Аркан вовків» П. Дерев'янка, «Вогневир» В. Кузнецова), альтернативно-історичне («Левіафан» С. Вестерфельда), міське («Небудь-де» Н. Геймана), детективне фентезі (цикл книг «Таємне місто» В. Панова) тощо. З одного боку, у цих творах спостерігаємо чітко окреслені ознаки фентезійного канону (наявність авторського світу, присутність магії та містики, неоднорідність часопросторових координат, активне використання міфологічних алюзій), але, з іншого – зазначені різновиди жанру не є однозначними й можуть видозмінюватися у сприйнятті різних читачів.

Як і в багатьох фентезійних творах, жанрова специфіка роману С. Тараторіної «Лазарус» неоднорідна. Авторка називає його «темним міським фентезі з елементами детективу у світі Києва 1913 р.» [7, с. 114]. Визначення В. Арєнєва суголосне авторському – «історико-детективне міське фентезі» [8, с. 3], і ми надалі будемо послуговуватися саме ним. Також у літературно-критичних статтях і оглядах зустрічаємо спорадичні визначення «ретро-фентезі», «некропанк», «міське фентезі» [див.: 7, с. 114; 5], однак вони недостатньо точно передають складну жанрову природу роману.

Про свою творчу інтенцію С. Тараторіна говорить: «Описаний у романі світ породжений реальністю. Я захоплююсь історією Києва. Мене вразило наше місто саме на початку ХХ ст. тим, що Київ був тоді дуже різноманітним, багатонаціональним, багатошаровим, багатокультурним, багатрелігійним, але набагато більш розшарованим, як може здатися на перший погляд» [7, с. 113]. Тому в романі «Лазарус» немало уваги приділено альтернативно-історичному Києву 1913 р., де переплітаються життя звичайних людей і людиноподібних істот, чії образи авторка або запозичила з народної демонології (мавок, чортів, перелесників, вовкулак), або створила сама (людиноведмедей, людиножаб та ін.). Також вона адаптувала назви деяких фантастичних істот, зокрема у її художньому всесвіті живуть гмури, а не гноми, а предтечою апокаліпсису стає навала кощів, а не зомбі.

Мисткиня трохи змінює одне з фундаментальних правил міського фентезі: у створеній

нею реальності магичні істоти не ховаються, а живуть разом із людьми, хоч і на особливих умовах. Наприклад, у київській Думі є ціла фракція людиноподібних, котру очолює людиноведмідь Фальдберг; разом із поліцейськими людьми на завдання виїжджають співробітники-вовкулаки або зооморфи. У фентезійному Києві цілком можливо замовити спиритичний сеанс у пані Солохи, котра «походила зі старовинного виду *homoidea bufonidae*, київських людиножаб» [8, с. 101], зустріти упира-пісника, що не вживає людської крові, віддати старий мотлох на продаж чорту-лахмітнику або навіть таємно придбати вогонь фенікса. Це навіть асоціації з фільмом за сценарієм Дж. Роулінг «Фантастичні звірі і де їх шукати», у якому показано магично-реалістичний Нью-Йорк.

Підкреслюючи видову строкатість міста, авторка часто подає портретні характеристики різних мешканців: «Маленький, не більш як п'ять футів на зріст, домовик... Обличчя ховалося під довгим сивим волоссям, чуб переходив у кошлаті брови, ті – у вуса і нечесану бороду» [8, с. 10]; «Наратиці чорт натяг калоші, шия потопала у щонайменше трьох плетених шарфах, а різки затуляв розлогий солом'яний бриль» [8, с. 12] тощо. Читач дізнається навіть про подробиці життя та стереотипні риси людиноподібних, що також надає художній картині буття достовірності: «Під руїнами особняка вирив нору маленький зігнутий гмур... Ставок отримав болотяник, поставив гать і перетворив колись рибне місце на смердюче болото. За ліс у суді тягалися два лісовики» [8, с. 39]; «у Межі лікантропів вважали ледарями, нетямущими, здатними лише до злодійства чи до найдрібнішої найпростішої роботи» [8, с. 81]. Демонологічна палітра справляє враження на читача, хоч і слід визнати: не всі раси людиноподібних достатньо прописані. Втім, велика кількість фантастичних істот слугує ще одним доказом, що С. Тараторіна мала на меті занурити реципієнта в ірреальний, глибоко міфологізований простір.

Ще одним підтвердженням цієї інтенції є неоднорідний хронотоп роману. Персонажі живуть і діють до початку Першої світової війни у 1913–1914 рр., але головний герой нерідко перетинає межу реального, бачить ретроспективні марення, віщі сни, передбачення. Так, у романі «Лазарус» посилюється контраст між різними світами, медіатором між якими стає Олександр Тюрин. Вживаючи сухе варення – знаменитий київський делікатес, наділений у романі влас-

тивостями, схожими на ті, що має сома з анти-утопії О. Хакслі «Який чудесний світ новий!», – головний герой занурюється в ретроспективні марева, де стає на місце свого батька, котрий присвятив життя пошукові ключів, які мали пробудити короля нечисті Обадію-Змія. Лише через деякий час він дізнається правду про кривавий культ хтонічного божества Апі, адептом якого був Петро Тюрин.

Цікавим прийомом увиразнення авторського міфу є переінакшення відомих із нашої реальності явищ, речей, подій. Наприклад, сухе варення в магічному світі «Лазаруса» перетворюється чи то на панацею («Делікатес розплющував третє око, лікував від безпліддя, продовжував життя, на час повертав молодість...» [8, с. 11]), чи то на наркотик – його збут приносить Межі «гроші та певні свободи» [8, с. 11], чи то на засіб, що «полегшував муки спадкоємця Імперії... Спадкоємець народився з «царською хворобою». Замість кісток мав у тілі скло, а у жилах – гнилу жовту рідину» [8, с. 11]. Так авторка перенесла в художній контекст історію про цесаревича Олексія, у якого була гемофілія.

Відчуття «доповненої реальності» у художньому світі посилюється за допомогою так званих містифікацій. На початку роману авторка повідомляє: «Всі прізвища, за винятком кількох, належать реальним людям, які жили у Києві на початку ХХ століття» [8, с. 5]. О. Коцарев доповнює: «Лазарус», звичайно, багато в чому – іноказання «реальної» історії... Часом ця іноказальність занадто вже підкреслена» [3]. У першій детективній справі Олександра Тюрина прочитується алюзія на справу Бейліса, причому авторка перенесла в художній простір ім'я жертви – Андрій Ющинський. Навіть його вік (12 років) письменниця зробила однією з художніх деталей. В епізоді з убивством імперського прем'єра очевидна алюзія на вбивство Петра Столипіна. Також читач зустрічає революціонера, борця за права людиноподібних Дмитра Донцова; співробітника розшукового відділу київської поліції – на прізвище Рапойто-Дубяго, чорта-душолова Дмитра Богрова та чимало інших людей і людиноподібних з іменами реальних осіб. Трапляються спорадичні згадки про відомих діячів ХІХ ст., які зазнали метаморфоз у контексті роману: «Читав статті Драгоманова про необхідність автономії для людиноподібних, листувався з людоведмедем Антоновичем» [8, с. 155]. Цей прийом посилює альтернативно-історичний аспект роману, завдяки чому читач не втрачає зв'язку зі старо-

винним містом, але водночас дивиться на нього по-новому.

Створюючи власний міф про Київ, письменниця спрямовує читача до вказівок, що розширюють альтернативно-історичний хронотоп і допомагають побачити велику та різноманітну панораму буття. Розробляючи основну сюжетну лінію, вона дотримується хронологічних меж і топографічної точності, використовує старі назви вулиць і окремих локацій («Добринін запропонував поговорити у «Семадені». Найкращий ресторан у місті «з шоколадом, більярдом і окремими кабінетами» одним боком виходив на Думу, іншим дивився на біржу» [8, с. 91]; «Уже у двадцять Рапойто-Дубягові довірили Двірцеву дільницю – Липки, де жили переважно заможні люди» [8, с. 165]). Сакральним значенням наділені Київські пагорби, під якими багато століть знаходиться сліпа й люта Апі, а Кирилівська церква стає прихистком під час навали кощів та епіцентром вирішальної битви між людьми й людиноподібними.

С. Матвійчук звертає увагу на один із прийомів синтезу реального з фантастичним, котрим активно послуговується мисткиня: «Це робота над фольклором, адже по Києву бродять істоти, давно знайомі із легенд, переказів, казок, міфів. Всі вони логічно вплетені в історичне тло. Тому багато історичних подій пояснюються саме через історію нечисті» [5]. С. Тараторіна посилює позиції авторського міфу за допомогою ретроспекцій, де стирається межа між реальними та фантастичними подіями та персонами: «Людиноподібні чекають на свого Змія-Обадію, який повинен... звільнити їх від влади людей. У 1648-му вони вважали Змієм Хмельницького... У 1863-му – повстання упирів під прапором Змія. Нині знову... кричать про пришествя Обадії, про близьку війну і кінець віків. Комету приплели...» [8, с. 83].

В авторському міфі про Київ помітне й відлуння біблійних мотивів. Образ головного героя є алюзією на розповідь про Лазаря з Віфанії, якого Ісус Христос воскресив через кілька днів після смерті: «У зміненому стані Тюрин належить до нового небезпечного виду *lazarus*...» [5, с. 81]. Після нападу вовкулаки Топчія Олександра Тюрина «відживлюють» у лабораторії псевдозміголовця Гальванеску, і головний герой опиняється на помежів'ї світів людей і нечисті, стикається зі зневагою з обох сторін, але пізніше виявиться: він – нащадок Змія та за своєю суттю є канонічним міфологічним героєм.

У романі зустрічаємо алюзію на біблійну легенду про першолудей, яку авторка також

інтерпретує відповідно до творчого задуму: Адам, відмовивши першій жінці на ім'я Ліліт, обрав Єву, а Ліліт «стала дружиною Гаспида-спокутника і породила перших людиноподібних: лікантропа й упира...» [8, с. 37]. Нащадки Ліліт заснували Зархосію – державу людиноподібних, одним із князів якої став Кий – батько змієної Апі. Між дітьми Адама й Ліліт точилася неперервна боротьба за першість, що врешті вилася у Велику війну. Нечисть, очолювана сином Апі, прогнала, і люди захопили всю територію, крім Межі – своєрідної резервації для людиноподібних [див.: 8, с. 21]. Межа є не лише головним топосом роману «Лазарус», а і глибинним концептом, на якому ґрунтується проблематика твору. У такий незвичайний спосіб письменниця порушує проблеми співіснування «своїх» і «чужих» / «інших», пошуку граней, котрі відділяють одних від інших.

Прикметно, що разом із проблемою співжиття людей і людиноподібних авторка осмислює проблеми сегрегації та дискримінації, відкрито проводячи паралель між альтернативною та справжньою історією: «Цар Реформатор дозволив людиноподібним повернутися. Був затверджений ліберальний «Порядок дозволу на постійне й тимчасове проживання». Міська дума передала Труханів острів нечисті...» [8, с. 26]. Недоброзичливість одних до інших набирає форми радикальних угруповань, що борються за чистоту людської або ж нелюдської крові: організація чорносотенців «Двоголовий орел» на чолі з Вальдемаром Голубевим, таємно очолюване ним же братство змієпоклонців, секта «Брати Віщого Ольга», яка мала на меті відродити Ольга й виступити проти нечисті.

Міфологія художньої реальності, за словами С. Тараторіної, виросла з еkleктичного поєднання широко розповсюджених архаїчних уявлень про образ змія, слов'янської та скіфської міфології, київських легенд і переказів. Авторка свідомо порушила часопросторову специфіку побутування тих чи тих міфів і образів, зокрема перенесла культ богині Апі на територію, де насправді не існувало скіфських поселень; по-своєму потрактувала міф про віщого Ольга, котрий в авторській версії вбиває Змія, а не навпаки: «Міф про Віщого Олега, на мою думку, є одним із центральних для Києва. У моїй інтерпретації – це мотив завоювання міста, мотив помсти за злочин» [7, с. 114]. Прикметно, що людське ім'я Змія – Обадія (в інших версіях Овадія, Обадій) – у реальності належало одному з хозарських правителів: «З'явився від синів його синів цар, на ім'я Овадія, праведний і правдивий, і він обновив царство й утвердив закон згідно

з вірою...» [9, с. 62]. Це переплетення історії з міфом поглиблює авторську картину буття.

Ключовими фігурами пантеону у світі «Лазаруса» є образи Обадії-Змія та змієної богині Апі. Загалом образ змії є одним із найдавніших і найпоширеніших у світовій міфології. «Змії, – зауважує В. Іванов, – представлені майже у всіх міфологіях символ, пов'язаний із плодючістю, землею, жіночою відтворюючою силою, водою, дощем, з одного боку, і домашнім вогнищем, вогнем (особливо небесним), а також чоловічою відтворюючою силою – з іншого» [цит. за 6, с. 120]. О. Матюхіна зазначає: чимало архаїчних богинь мали або зміїну голову, як богиня-хранителька врожаю Рененутет [див.: 6, с. 121], або зміїні ноги – наприклад, згадана в романі «Лазарус» богиня Апі – прародителька скіфів.

С. Тараторіна подає своєрідний «міф у міфі», розробляючи образ Апі й історію її панування на теренах Межі: «За однією з легенд, саме дочка Кия заклала місто над Дніпром. Таємно закликала людиноподібних. Задумала відродити батьківську імперію. Дарувала перші правила співжиття, щоб не повторити долі Зархосії» [8, с. 157]. Однією з важливих художніх деталей є медальйон змієпоклонця, який носять людиноподібні служителі Лаври: «З одного боку – людський святий, з другого – зображення матері Змія – змієної Апі» [8, с. 192]. Цей медальйон є прямим запозиченням зі скіфської культури, як зазначає сама авторка: «Ці медальйони-обереги були широко розповсюджені на наших землях. Є свідчення, що вони до XIV ст. продавалися у церквах... На тильному боці зміїовиків чеканився православний святий чи Богоматір, на іншому – змієподібна істота, що дуже нагадує ту саму скіфську Апі» [7, с. 114].

Образ змія має широкий ареал побутування та прадавню історію, що унеможливує достеменно визначити його культурні витоки. У єгипетських, грецьких, скандинавських і багатьох інших міфах побутує символ уробороса – змія, який кусає себе за хвіст, що відображає нескінченність буття, неперервний цикл відродження та згасання. Зокрема, у скандинавській «Молодшій Едді» згадується про трьох хтонічних чудовиськ, породжених велеткою Ангрбодою та богом-трикстером Локі. Серед них – образ змія Йормунганда, який закільцьовується навколо світу людей. С. Тараторіна синтезувала образ світового уробороса з легендарним київським змієм, що спить під Кирилівськими пагорбами, та створила власну візію міфологічного мікросвіту: «Між пагорбами синів Дніпро, блищали золотом бані Десятинної,



дзвіниці Лаври, врізалася у пагорби семигранна зірка Київської фортеці... Усе те... обвивав величезний змій. Він кусав себе за хвіст і, здавалося, мирно спав» [8, с. 56].

Якщо порівняти структуру авторського міфу С. Тараторіної з концепцією мономіфу Дж. Кемпбелла, то можемо знайти немало спільного. Головний герой, заручившись підтримкою помічників, проходить низку випробувань, урешті вступає у двобій із головним антагоністом і здобуває перемогу. Щоправда, у версії С. Тараторіної кінцевою точкою подорожі Тюрина стає не перемога над Змієм чи перетворення головного героя на володаря людей і людиноподібних, а відновлення миру, якого не вистачає цьому світу. Обадія фактично жертвує собою, щоб між людьми та людиноподібними був установлений життєвий баланс: «Наприкінці життя Змії знайшов відповіді. Пішов на смерть, щоб зупинити війну, бо нарешті примирився зі своєю сутністю» [8, с. 402]. Тюрин стає своєрідним «месією» від людиноподібних, а вовкулака Топчій, заволодівши ножом Віщого Ольга, стає на шлях перетворення в істоту «панівного виду», тобто людину.

У багатозначному фіналі простежується міфологічний мотив нескінченного переродження світу, в якому має зберігатися баланс. Це також перегукується із завданням, котре ставила собі С. Тараторіна: «Показати, як речі, здавалося б непомітні, можуть існувати поруч і бути джерелом єднання, а не розбрату» [7, с. 114].

**Висновки і пропозиції.** Отже, роман С. Тараторіної «Лазарус» є зразком українського міського детективного фентезі. Авторці вдалося гармонійно синтезувати різножанрові елементи, тому в полі зору читача опиняється не тільки химерна детективна історія, а й авторський міф про Київ 1913 р., заснований на міських легендах, українській демонології, біблійних мотивах і різноманітних алузіях. Створюючи власну фантастичну візію великого міста, де уживаються люди й нечисть, письменниця висвітлює важливу проблему єднання протилежностей задля збереження загального миру. Складність інтертекстуальних зв'язків і тематико-сюжетна новизна роману робить його перспективним джерелом насамперед для міфокритичних досліджень.

#### Список літератури:

1. Бовсунівська Т. Теорія літературних жанрів: Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману : підручник. Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2009. 519 с.
2. Бокшань Г. Неоміфологізм у художній прозі Галини Пагутяк : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Херсон, 2017. 237 с.
3. Коцарев О. Фентезі на матеріалі ретро-Києва. URL: <http://litakcent.com/2019/01/10/fentezi-na-materiali-retro-kiyeva/> (дата звернення: 07.04.2021).
4. Кравець О. М. Авторський міф у романній творчості Дж. Апдайка. *Світова література на перехресті культур і цивілізацій*. 2013. Вип. 7. Ч. II. С. 151–156.
5. Матвійчук С. «Лазарус» Світлани Тараторіної: Відродження української фантастики? URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/features-50564495> (дата звернення: 11.04.2021).
6. Матюхіна О. А. Культ змії у віруваннях народів Євразії. *Вісник Національного авіаційного університету. Серія : Філософія. Культурологія*. 2011. № 2. С. 120–123.
7. Світлана Тараторіна: Міфічний вимір Києва : інтерв'ю. *Das ist Fantastisch!* : альманах української фантастики. С. 112–118. URL: [https://shron3.chtyvo.org.ua/Das\\_ist\\_fantastisch/N05\\_Cimmeria.pdf](https://shron3.chtyvo.org.ua/Das_ist_fantastisch/N05_Cimmeria.pdf) (дата звернення: 07.04.2021).
8. Тараторіна С. Лазарус : роман. Київ : Видавнича група КМ-Букс, 2018. 416 с.
9. Цукерман К. Про дату навернення хозар до іудаїзму й хронологію князювання Олега та Ігоря. *RUTHENICA* : альманах. Київ : Інститут історії Національної академії наук України, 2003. Вип. 2. С. 53–84.

#### Nikolaienko V. M., Myroniuk L. V. THE MYTHOLOGICAL DIMENSION OF S. TARATORINA'S NOVEL "LAZARUS"

*The article represents the peculiarities of mythological dimension of S. Taratorina's novel "Lazarus". The definition of the myth as a universal cultural constant which concentrates people's mental and artistic experience and affects a fiction story a lot has been given. Fantasy is one of the genres that use mythological characters and motives very actively. Besides, it has all specificities of the "neomyth", especially own mythologized vision of the world, where the author's laws run. It's necessary to pay attention at the category of the urban fantasy, which is based mostly on local folklore, but also can absorb the features of other genres. S. Taratorina's novel "Lazarus" appeals to this sort of genre. It has very definite detective features, but the main attention goes directly to the artistic vision of fantastic Kyiv in 1913.*

*The concentration is on author's urban myth which is based on Kyiv legends, Ukrainian and world demonology, Bible allusions. The main sources of myth creation for S. Taratorina are folk legends about the foundation of Kyiv, about the Snake, that sleeps under Kyiv hills; the legend about the giant world ouroboros which is very common symbol of rebirth for many nations; the legend about Oleg the Prophet, and also some mentions about the snake-leg goddess Api which was considered as Scythian foremother. The author interprets religious plots in her own way and creates a specific sacred space in this fictional reality. Plus, the author uses a famous motive of mythological hero's and snake's fight, which is very similar to G. Campbell's conception of monomyth.*

*It's been discovered that alternative history plays a big role in arranging a full scene. Its realistic elements (locations, surnames of real people, real things, court cases) combine with fictional ones. The mythological dimension of the novel is underlined with a large palette of demonological characters with own history and specificities. The feel of surrealistic fictional space is increased with the displaced chronotope, retrospectives, the interweaving of a real space with oneiric – for example, dreams, hallucinations, visions etc.*

**Key words:** *myth, mythological dimension, monomyth, author's myth, urban fantasy, Ukrainian fantasy, detective, intertextuality, alternative history.*

УДК 821.161.2

DOI <https://doi.org/10.32838/2710-4656/2021.3-2/18>

Харлан О. Д.

Бердянський державний педагогічний університет

## «ДУХ ТОВАРИША ПОРТЯНКА»: САТИРИЧНЕ ЗОБРАЖЕННЯ «НОВОГО ЧАСУ» У МАЛІЙ ПРОЗІ ВІКТОРА ПЕТРОВА

*У статті йдеться про малу прозу Віктора Петрова, у якій увага звертається на негативні ознаки « нової влади », що формувалися на початку 1920-х років. Охарактеризовано період, який став історичною базою для досліджуваних оповідань, визначено можливі факти та реалії біографії автора, що лягли в основу сюжетів творів. Акцентовується, що через основні художні засоби сатири – іронію, гротеск, пародію – автор зображує принципи керівництва та персонажів « нового часу ». Оповідання « Князі », « Чемність », « Відьма » опубліковані в першій половині 1940-х років і мають підзаголовок « З циклу « 1921 рік » ». Своєрідна трилогія про « товариша Портянка », « примітива, що його революція висунула на вождя » (Юрій Шевельов) – гостра сатира на представників більшовицької влади, яка встановилася на українських землях після 1921 року. Якщо попередні твори автора містили критику владних структур завуальовано, то в названих оповіданнях вона означена відкрито. Наратор-інтелігент спостерігає зміну соціокультурних обставин життя й описує абсурдність фактів, які спостерігає. « Князі » фіксують звичну для початку 1920-х років ситуацію протистояння людини культури / учителя історії і безграмотного партійного керівника. В оповіданні « Чемність » через прийом заперечення аналізується неможливість реального існування людини в обставинах суцільного обману. Трагічний аспект людського буття в безглузвих обставинах зображується у творі « Відьма ». Підкреслено, що наратор Віктора Петрова – оповідач, іронія якого спрямована на висміювання як загального об'єкта, так і його частин. За допомогою різних форм вираження іронії та сарказму (лукаве вдавання, двозначність ситуації й оповіді про неї, мовлення персонажів, актуалізація позамовних чинників – жестів, міміки, інтонації тощо) автор дає змогу читачеві розшифрувати текст через контекст, розуміння культурно-історичної ситуації, несприйняття принципів життя персонажів « портянківського » типу.*

**Ключові слова:** оповідання, сатира, « нова людина », контраст, гра.

**Постановка проблеми.** Мала проза – важлива складова частина творчості Віктора Петрова. Автор звертався до « малих » жанрів протягом усієї своєї письменницької діяльності: перше оповідання « Напередодні » опубліковане в 1933 р. в журналі « Життя і революція », а біографічний нарис « Ревуха » вийшов друком у журналі « Життя » у четвертому номері за 1949 р. перед вивезенням В. Петрова з Мюнхена. Юрій Шевельов окремо виділяє « період оповідань », який розпочався приблизно в 1942 р. і тривав до післявоєнних років, коли провідним напрямом творчості письменника стають « романізовані біографії » (перший період дослідник називає « повістевим ») [12].

У цей час у різних часописах Віктор Петров публікує декілька творів: « Емальована миска », « Князі », « Чемність », « Відьма », « Трипільська трагедія », « Без назви », « Курортна пригода », « Професор висловлює свої міркування », « Професор і Іван Закутній діють ». Ю. Шевельов зауважує: « В обставинах війни й ранньої повоєнної еміграції, з одного боку, можливості друкувати довгі речі

були надто обмежені. З другого боку, автор залежав від періодичних видань матеріально » [12, с. 510]. Однак, незважаючи на певну залежність автора від редакційних вимог, оповідання В. Петрова цього періоду мають неабияку мистецьку цінність. Ідучи за дослідником [12, с. 510], у малій прозі цього періоду можна визначити кілька тематичних груп: твори політичної тематики, які пов'язані із селянським життям, – « Князі », « Чемність », « Відьма », « Трипільська трагедія », із життям сибірської каторги – « Професор висловлює свої міркування », « Професор і Іван Закутній діють », із трагічною долею української інтелігенції, представники якої змушені замість написання наукових праць тратити своє життя у психіатричних лікарнях, – « Емальована миска »; гостросюжетні новели: драматична « Без назви » і « анекдота в декамеронівському стилі » « Курортна пригода ».

Твори друкувалися під псевдонімами та криптонімами: В. П. – « Емальована миска », « Князі », « Чемність », « Відьма » у « Краківських вістях » (1942 р.), В. Плят – в « Українському засіві »

(1942 р., «Князі», «Чемність»), В. Домонтович – у газеті «Земля» (1944 р.).

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Коли романістика В. Петрова неодноразово ставала об'єктом дослідження літературознавців (С. Павличко, В. Агеєва, М. Гірняк та інші), то аналіз малої прози (особливо коли йдеться про твори першої половини 1940-х рр.) менш популярний. Започаткував вивчення цієї частини доробку В. Петрова Ю. Шевельов у студії «Шостий у гроні. В. Домонтович в історії української прози» [12], а в наш час продовжили Т. Белімова [1], І. Бурлакова [2] й інші.

**Постановка завдання.** Мета статті – з'ясувати історію написання, історичне підґрунтя, художню своєрідність оповідань «Князі», «Чемність», «Відьма», що об'єднані під назвою «З циклу «1921 рік»».

**Виклад основного матеріалу.** Оповідання «портянківського» циклу, допускає Ю. Шевельов, «можливо, вирости з досвіду життя в Барішівці на початку двадцятих років» [12, с. 510]. Зі спогадів Юрія Клена, самого Віктора Петрова знаємо, що він приїхав до Барішівки в 1923 р., а оповідання мають підзаголовок «З циклу «1921 рік»», отже, можемо зробити висновок, що основою творів стали спогади про події, що вже відбулися, але залишили за собою трагічні згадки. Зрозуміло, що йдеться не про конкретні події, а про настрої у середовищі інтелігенції – несприйняття нової влади з її брутальністю, неосвіченістю, лицемірством.

Чим же запам'ятався 1921 р.? Наталія Полонська-Василенко у своїй «Історії України» писала в «Загальних висновках»: «Так, з 1921 р. нібито зліквідовано Україну. Всі частини її опинилися під різними окупаціями: з 1918 р. Буковина – під румунською окупацією, з 1919 р. Закарпаття – під чеською, з 1921 р. Наддніпрянська Україна – під російсько-советською та польською, з 1923 р. Галичина – під польською. Ризький договір закінчив героїчну добу Визвольних Змагань, боротьби з волю України, за її державу, за її національні права. Ця боротьба охопила тільки чотири роки (1917–1921 рр.), але ці роки виорали глибоку межу між попередніми та наступними роками. Вони піднесли національну свідомість народу, скріпили соборність, прагнення державності, бажання мати «в своїй хаті свою правду й волю». Дуже багато крові пролив український народ, сотні тисяч жертв кращих своїх синів приніс він, щоб здійснити мрії свободи. Оточений ворогами, він не мав підтримки, не мав спільника в цій тита-

нічній боротьбі. Але до останньої можливості не піддавався» [8, с. 545]. Справжній настрої 1921 р. з документальними фактами із власного життя залишили у спогадах Йосип Гірняк [3], Григорій Костюк [7], Василь Сокіл [10], Кость Туркало [11] і, звичайно, Юрій Клен [5; 6]. Насамперед мемуаристи звертають увагу на репресії, арешти, розстріли, що з повною силою розгорнулися в Україні після відходу військ УНР, а також на страшний голод (1921–1923 рр.), що почався на українських землях через продподаток, уведений новою владою. Г. Костюк [7], описуючи прихід більшовицької влади в Кам'янець-Подільський восени 1920 р., зазначає, що перше, «чим обдарувала нова влада Кам'янець, це страшне слово – ЧеКа. Почалося з обшуків, контрибуцій, арештів» [7, с. 56]. Списки розстріляних на стінах будинків і парканах, пошуки у списках своїх знайомих, страх опинитися в такому списку – загальний настрої населення: «<...> панічний страх. Вперше створилася атмосфера недовір'я до людей, замкнутості в собі, непевності за свій завтрашній день» [7, с. 56]. Особистий досвід перебування у в'язниці ЧК Києва подає К. Туркало [11]. Його було заарештовано влітку 1921 р., два дні перебував у «маленькій комірчині великого будинку на території ЧК» [11, с. 13], а потім у камері – кімнаті колишнього губернаторського будинку, облаштованого під тюрму: «У звичайній, середнього розміру кімнаті, нас сиділо близько 30 чоловіка. Сама інтелігенція: професори, інженери, лікарі, лісоводи, агрономи й студенти» [11, с. 13]. Із трагічним спокоєм автор описує розстріли: «<...> ми щонаочі, рівно о 2-ій годині чули характеристичні звуки пострілів. «Тук, тук» <...> павза <...> «тук». Три постріли, і відійшла людина на той світ. Потім кілька хвилин перерви і знову ті самі звуки. Так відходило від життя в тому місці щонаочі різно, від п'ятьох до десятиох чоловіка» [11, с. 13].

«Великий голод» 1921 р. і свою трагічну історію поїздки за хлібом фіксує В. Сокіл [10]: оскільки голод охопив не тільки села, а й великі міста південних українських земель, зокрема й Катеринослав, у якому жила тоді сім'я автора, то шістнадцятирічного юнака відправили на Київщину міняти дефіцитні ліки на борошно. На зворотному шляху хлопця обікрали, він пережив напад на потяг і додому вернувся ні з чим: «Ох, як гірко ж було мені повертатися додому!» [10, с. 30], – з розпачем звучать слова мемуариста. Й. Гірняк [3] у «Споминах» згадує перебування разом із театром у Черкасах «у час дошкульного голоду», коли «матеріальна скрута діймала

все населення», а студійці «намагалися глушити голод працею й надією на світліше майбутнє» [3, с. 123]. У наведених спогадах чітко простежується загальна тенденція зображення «нового суспільства», суть якого полягала в беззаперечному підкоренні людського духу через нанесення фізичних і моральних страждань, залякування, формування атмосфери недовіри й зневіри.

Юрій Клен у «Спогадах про неокласиків» [6] теж подає загальний настрій 1921 р. за допомогою сонета Миколи Зерова з його влучною характеристикою того часу: «навколо нас кати і кустодії, синедріон, і кесар, і претор», «підлі і скупі часи» (сонет «Чистий четвер», датований 29 червня 1921 р.). Улітку цього ж року, за спогадами Юрія Клена, пирятинською міліцією було заарештовано більшість інтелігенції Баришівки. Миколі Зерову вдалося уникнути арешту, оскільки його не було в Баришівці, а от автор «Спогадів <...>» пройшов шлях в'язня. Саме у спекотний червневий день (дата написання сонета – 29 червня) «заарештовані були майже всі вчителі міста» [6, с. 12], яких потім посадили на підводи і повезли до Яготина, де вони переночували, а потім до Пирятина, де тиждень просиділи у в'язниці. Опісля заарештованих пішки погнали до Гребінки, звідки повезли до Полтави.

«Примістили спершу в смертницькому підвалі, бо в'язниця була переповнена, і треба було її спочатку розвантажити. На внутрішніх стінах того підвалу залишили були різні написи люди, що тут добували години свого життя перед розстрілом, і ми читали ті їхні останні слова, з якими вони зверталися до світу» [6, с. 12].

Опис побутування в полтавській в'язниці має прозаїчний характер, але за деталями прихований жах очікування трагічного фіналу: нічні допити, знущальне харчування («зупа з волових очей»), тюремна церква як в'язнична камера (у якій помістили 60 людей), співання хором пісень «Не пора», «Ще не вмерла <...>», «Заповіт» і констатація: «Більшість тих, що з нами сиділи, була розстріляна. Проти нас матеріалу ніякого слідчий не мав» [6, с. 12].

За клопотанням письменника Володимира Короленка в'язнів звільнили, і Юрій Клен передав свої почуття у строфах «Проклятих років»:

Який чудовий перший день на волі, коли,  
черкнувшись грані небуття,  
ти знову чуєш спів женця у полі,  
мов він твоє вславляє вороття!  
Десь у садках п'янкше пахнуть квіти,  
і самі хиляться до тебе віти.

Стрункіші стали постаті дівчат,  
і по-новому світяться їм очі.

А в небесах, де тиша й вічний лад,  
застигло все в прозорості урочій,  
мов грає відблиском Господніх шат <...>  
[5, с. 9].

У «Болотяній Лукрозі, II», якій автор дав підзаголовок «З приводу «Спогадів про неокласиків» Юрія Клена», Віктор Петров теж згадує своє життя в Баришівці, дещо уточнюючи й «редагуючи» Юрія Клена: «Поети ладні перебільшувати; прозаїкам доводиться в «поезію» вносити «правду»» [4, с. 245]. Поруч з аналітичним оглядом відмінностей високого й низького бароко, описом барокових рис у житті колишнього козацького містечка, автор констатує: «Ми оберталися в середовищі людей, які були такими самими, як і їх прадіди 300 років тому в 17 ст. Баришівка в недоторканій чистоті зберегла всі відміни 17 віку» [4, с. 247]. Захопливо-патетичні пасажі Юрія Клена В. Петров намагається «гасити» описами важкої щоденної праці чинбаря Цвіркуна, у якого знімав кімнату, деталями повсякденного побуту мешканців Баришівки, які певною мірою протиставляються поданим у «Спогадах <...>»: харчування, освітлення тощо.

Саме зі спогадів однодумців-неокласиків про життя в Баришівці та відчуття загального настрою вийшли оповідання В. Петрова «Князі», «Чемність», «Відьма» – своєрідна трилогія про «товариша Портянка», «примітива, що його революція висунула на вождя» [12, с. 510], у якій автор у сатиричному плані подає образи представників більшовицької влади, що встановилася на українських землях. Якщо попередні твори автора містили критику владних структур завуальовано, то в названих оповіданнях вона означена відкрито. Наратор-інтелігент спостерігає зміну соціокультурних обставин життя й описує абсурдність фактів, які спостерігає.

Юрій Шевельов означив «анекдотично-глузливий дух» цих оповідань, акцентуючи на поєднанні елементів гумору, сатири, іронії, сарказму, а, як зауважує Ростислав Семків, «якщо ми, з огляду на контекст, можемо кваліфікувати іронічні висловлювання автора як сарказм <...>, то можемо бути певні, що метою його використання є саме сатиричне «знищення» зображуваного об'єкта» [9, с. 212]. Словесне знищення представників нової влади і стало одним із завдань малої прози В. Петрова.

Іноді сарказм дуже близький до іронії, практично стає нею, в умовах непрямого (алегорич-

ного, за допомогою тонкого натяку) вираження пафосу заперечення. В основі такої іронії – співвідношення того, що мається на увазі, і вираженого, зіставлення у свідомості того, хто сприймає (читача) раніше відомого зразка зі знову створеним. Таку іронію можна позначити як саркастичну. Саме саркастична іронія використана Віктором Петровим в оповіданнях «портянківського» циклу. Письменник висміює самовпевненість і нерозумне бажання змінювати світ, зруйнувавши його «до основанья».

Головний персонаж, з мінімальним інтелектом, відсутністю моральних принципів, не тільки пристосовується до нових умов життя, а й проявляє агресію, унаслідок чого на місці звичайного офіціанта постає злий, тупий і агресивний «секретар райпарторганізації тов. Портянко», який ідеально вписується в нову дійсність і робить кар'єру. Він утілює певний тип суспільного життя, певний тип « нової » людини: бездуховної, безсердечної, нахабної, брехливої, лінивої, малограмотної.

За допомогою саркастичної іронії письменник створює світ, сповнений багатьох конфліктів, які виникають через те, що людина виявляється не на своєму місці. Так, в оповіданні «Князі» фіксується звична для початку 1920-х рр. ситуація протистояння людини культури / учителя історії та безграмотного партійного керівника. «<...> Літній і досвідчений педагог з імпозантною зовнішністю старого народовольця. Велика біла борода, пишна сива шевелюра, широка парусинова толстовка й штани в чоботях у районній трудовій школі веде урок історії» [4, с. 141], розказує історію смерті князя Ігоря і помсти княгині Ольга древлянам, коли у клас приходять Портянко. З удавано шанобливою інтонацією автор описує стан головного персонажа: спочатку тому навіть подобаються історії, які розказує вчитель, він сміється над селюками-древлянами, яких так піддурила княгиня, «однак, що більше він замислювався над змістом оповідання, що більше міркував з приводу того, що довелось йому чути тут у школі від старого вчителя, то більше він насумрювався. Цікавість, захоплення й здивовання поступались почуттю обурення» [4, с. 142]. Обурення в товариша Портянка викликає власне предмет історії – розповідь про минуле, адже, стверджує він, у жовтні 1917 р. пролетарська революція «з коренем знищила всіх князів і буржуїв, різних експлуататорів, згідно з ясними й геніальними вказівками тов. Леніна, вождя всіх трудящих пролетарів і світової революції» [4, с. 143], тому не треба згадувати про це «ганебне минуле», а називати

«цих гадів, це людське падло» великими і поготив. І робить логічний, на його думку, висновок: той, хто розказує про минуле, – ворог нової влади, «розводить контрреволюцію», виступає «проти советської влади й завоювань світової контрреволюції» [4, с. 143]. На іронічному зіткненні побудований фінальний діалог учителя й секретаря парторганізації: на запитання, як же ж називати «тих діячів старих часів, що колись діяли і яких їхні прихильники, очевидячки, з метою контрреволюційної пропаганди називали колись князями й навіть ще й великими князями» [4, с. 145], тов. Портянко «з властивою йому поважною розсудливістю» відповідає: «То вже ваша справа знайти, як їх називати. Наше діло – вказати вам» [4, с. 145]. За серйозною і співчутливою інтонацією приховується заперечення висловленого, справжнім виступає підтекст твору, а суперечність між тоном розповіді та справжнім ставленням автора до події надає висловленому іронічної дотепності.

Саркастична іронія в оповіданні супроводжується позамовними знаками, для розуміння яких потрібна деяка підготовка: фонові знання, пов'язані з розумінням історичної та соціальної ситуації, зображеної в оповіданні, інакше іронія не прочитується. Зрозуміло, що Віктор Петров із великим скептицизмом ставився до таких спроб «перевиховання» інтелігенції, тому й намагається створити ситуацію, у якій абсурдність вияскравлює неможливість співпраці таких різних людей.

Подібна абсурдна ситуація зображується в оповіданні «Чемність»: тут об'єктом вдосконалення стає поведінка партійців, а саме – обов'язок «бути чемним». Товариш Портянко виголошує промову «<...> не з приводу боротьби з бандитами, не про завдання КНС в боротьбі проти куркулів, знов таки й не про заміну продрозкладки продподатком, але про дещо зовсім нове, інше, можна сказати, несподіване: про чемність! <...>» [4, с. 147]. Головним оратором на підтримку такої «ініціативи» секретаря райпарткому автор змальовує матроса Вирвизуба, заврайвідділом народівити. Уже в такому поєднанні (колишньої служби і репутації моряків у тогочасному суспільстві, посади та навіть прізвиська) прочитується саркастична іронія: промова матроса допомагає окреслити абсурдність суспільства, у якому в результаті історичного експерименту все перевертається з ніг на голову: людина, яка розстрілювала і знищувала мирних людей («<...> коли я командував загоном і ми в січні 18-го року завоювали Київ, ми ставили, без ніяких балачок, до стінки кожного

генерала, буржуя, банкіра й митрополита. І слава про наші геройські діла грізною хмарою до цього дня дивує світ» [4, с. 149]), визначає тепер міру чемності інших членів суспільства.

Іронічна компонента в оповіданні найбільше проявляється в останньому епізоді, коли комісія, до якої входили «голова й секретар місцевої сільради, представник учительської профспілки з району, заврайшколюю й тутешній учитель, оглядали священичий будинок, в якому передбачалось восени розташувати школу» [4, с. 150]. Молода вчителька, яка «ще не звикла й не знала, як треба поводитись і триматись в такому поважному товаристві, в присутності героя революції матроса Балтфлота т. Вирвизуба» [4, с. 150], прихилилася до стіни, чим викликала обурення заврайвідділом народосвіти. Саркастично описуючи перед цим виступ Вирвизуба про «особливості» чемності в «новому світі», автор у фіналі наводить його останній пасаж, пов'язаний із поведінкою дівчини: «Важко працювати, – казав він, – коли найпростіші правила чемного поводження доводиться тлумачити й пояснювати навіть освіченим людям. Ти вже його й на думці не маєш розстрілювати, а воно таки пнеться, все одно само до стінки стає. Некультурність!» [4, с. 151]. Останні фрази, останнє слово іронічно забарвлює попередні роздуми персонажа, переростаючи в сарказм. Іронізуючи, Віктор Петров використовує «чужу мову», притаманну людям типу Вирвизуба: на лексичному та стилістичному рівні це поєднання партійних кліше, мовних покручів, лексики злочинців.

Іронічність проявляється і в останньому оповіданні трилогії «Відьма», яке побудоване на забобонності тов. Портянка, який вирішує в селі винищити відьом, незважаючи на відсутність прямих вказівок партії. Під час вечірніх посиденьок та лузання смаженого насіння із «завідувачем районної школи» Іваном Федотовичем Парфесою виникло питання: чи є в селі відьма? За вказівкою дружини партієць таки йде до гаданої відьми Олени Ковалевої, щоб вирішити цю важливу проблему. Жінку рятує те, що її чоловіка забрали в Червону армію, і через це Портянку побоявся з нею розправитися, а вирішив вимагати «посвідку з печаткою», яка би «згідно з наукою» доказувала, що Олена не відьма і «хвоста не має». «Я не можу терпіти, щоб у мене різні гади та відьми район паскудили, щоб у мене

в районі, як за старого режиму, різне дурно по вулицях бігало, в кішок перекидалося, на людях їздило. Отож!» [4, с. 158]. Іронія і в цьому творі має знищувальну функцію, а декодування визначається в контексті й інтонації.

У трилогії склався особливий принцип характеристики персонажів. Привертають увагу пронизані іронією портретні описи героїв, якими Віктор Петров супроводжує їх появу. Саме портрет дозволяє скласти певне уявлення про образ, відчутти авторське ставлення. Письменник не прагне подати повний портрет, а підкреслює найбільш яскраву деталь. Портянку «гостроносий, слітнілий», «з рудою, пласкою й подертою течкою під пахвою, яку він завжди носив з собою, як вищий символ свого призначення» («Князі»), «був т. Портянку худорлявий, миршавий, заклопотаний і метушливий», «Під ліктем, міцно притиснений до боку, був завжди з ним обдертий і рудий плоский портфель, в якому не лежало ніколи нічого, крім пожовклого числа «Правди» та аркуша промокального паперу» («Чемність»); Вирвизуб – «високий і великий», «сидів на стільці в першому ряді, закинувши ногу на ногу і відтопирений великий палець на босій його нозі увесь час рухався, активно реагуючи на особливо гучні й патетичні місця промови секретаря партійної організації» («Чемність»); Іван Федотович Партеса, «заврайшколи, худорлявий, малий на зріст, з зірваним голосом, був людина тонка й прониклива» («Відьма»). Одним із засобів характеристики персонажів виступають діалоги, в яких засобами іронії розкривається життєва позиція, світосприйняття, інтелект (чи його відсутність) персонажів.

**Висновки і пропозиції.** Вивчення оповідань «Князі», «Чемність», «Відьма» дає підстави стверджувати, що наратор Віктора Петрова – оповідач, іронія якого спрямована на висміювання як загального об'єкта, так і його частин. Своім «критичним оком» бачить абсурдність нової влади, бачить небезпеку в тому, що такі, як Портянку і Вирвизуб, є «важливими особами» у суспільстві. За допомогою різних форм вираження іронії (лукаве вдавання, двозначність ситуації й оповіді про неї, мовлення персонажів, актуалізація позамовних чинників – жестів, міміки, інтонації тощо) автор дає змогу читачеві розшифрувати текст через контекст, розуміння культурно-історичної ситуації, несприйняття принципів життя персонажів «портянківського» типу.

**Список літератури:**

1. Белімова Т. Особливості малої прози Віктор Домонтовича (спільні риси з малою прозою Івана Франка). *Літературознавчі студії*. Київ : Вид. дім «КМ Академія», 2002. Вип. 2. С. 23–26.
2. Бурлакова І. «Ми у руці тримаєм тільки зерна <...>»: Маніфестаційні колізії МУРУ та їх художні проєкції: монографія. Київ, 2010. 219 с.
3. Гірняк Й. Спомини. Нью-Йорк : Сучасність, 1982. 487 с.
4. Домонтович В. Проза : у 3-х т. Нью-Йорк : Сучасність, 1988. Т. 3. 558 с.
5. Клен Ю. Прокляті роки. Краків ; Львів : Українське видавництво, 1943. 40 с.
6. Клен Ю. Спогади про неоклясиків. Мюнхен : Українська видавнича спілка, 1947. 49 с.
7. Костюк Г. Зустрічі і прощання. Спогади : Книга перша. Едмонтон : Канадський інститут українських студій, 1987. 743 с.
8. Полонська-Василенко Н. Історія України. Від половини XVII ст. до 1923 р. : у 2-х т. Мюнхен : Українське видавництво, 1976. Т. 2. 591 с.
9. Семків Р. Сарказм як принцип побудови сюжету та побудови образу в антиутопіях (на прикладі романів «Ми» Є. Замятіна та «1984» Дж. Оруела). *На пошану пам'яті Віктора Кутастого* : збірник наукових праць / упор. і наук. ред. В. Моренець. Київ : ВД «КМ Академія», 2004. С. 212–220.
10. Сокіл В. Здалека до близького (спогади, роздуми). Едмонтон : Канадський інститут українських студій, 1987. 362 с.
11. Туркало К. Тортури (автобіографія за большевицьких часів). Київ ; Нью-Йорк : Наша Батьківщина, 1963. 204 с.
12. Шевельов Ю. Шостий у гроні. В. Домонтович в історії української прози. *Проза* : у 3-х т. / В. Домонтович. Нью-Йорк : Сучасність, 1988. Т. 3. С. 505–556.

**Kharlan O. D. “THE SPIRIT OF COMRADE PORTIANKA”:  
SATIRICAL IMAGE OF “NEW TIME” IN VIKTOR PETROV’S SMALL PROSE**

*The article deals with Viktor Petrov’s short prose, in which he draws attention to the negative features of the “new government” that was formed in the early 1920’s. The period that became the historical basis for the researched stories is characterized, the possible facts and realities of the author’s biography, which formed the basis of the works’ plots, are determined. Emphasis is placed on the fact that through the main artistic means of satire – irony, grotesque and parody – the author depicts the principles of leadership and characters of the “new time”. The stories “Princes”, “Honesty”, “Witch” were published in the first half of the 1940’s and have the subtitle “From the cycle “1921”. A peculiar trilogy about “Comrade Portianka”, “a primitive man whom the revolution has put forward as the leader” (Yurii Shevelov) – an acute satire of representatives of the Bolshevik authorities, which was established on Ukrainian lands after 1921. If the previous author’s works contained criticism of power structures veiled, then in the above-mentioned stories it is defined openly. Narrative intellectual observes the change in the socio-cultural circumstances of life and describes the absurdity of the facts that are observing. The “Princes” fixes the usual situation for human culture (history teacher) and illiterate party leader, familiar to the beginning of the 1920’s. In the story “Honesty” through the denial is analyzed the impossibility of a real human existence in circumstances of continuous deception. The tragic aspect of human being in senseless circumstances is depicted in the “Witch”. In general, there are three main motives for the Viktor Petrov’s poetry of satirical stories: contrast, play, imagination. It is important that the narrator of Viktor Petrov is a storyteller, whose irony is aimed at ridiculing both the general object and its parts. Using various forms of expression of irony and sarcasm (pretence, ambiguity of the situation and stories about it, speech of characters, actualization of extralingual factors – gestures, facial expressions, intonation, etc.). The author allows the reader to decipher the text through context, understanding of cultural and historical situation, rejection of life principles of “Portyankov’s” type characters.*

**Key words:** Story, satire, “new man”, contrast, play.



**Шаболдов О. В.**

Луганський національний університет імені Тараса Шевченка

**Пінчук Т. С.**

Луганський національний університет імені Тараса Шевченка

## ПРОБЛЕМИ МАСКУЛІННОСТІ В ПОЕТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ ОЛЕНИ ТЕЛІГИ ТА НАТАЛІ ЛІВИЦЬКОЇ-ХОЛОДНОЇ

*У статті проаналізовано реалізацію концепту маскулінності в поетичній творчості представниць «Празької школи» О. Теліги та Н. Лівницької-Холодної. Автори розкривають різні вияви маскулінності у творах поеток, визначають спільні та відмінні риси в них, досліджують зв'язок виявлених образів з ідейними настановами та світоглядом О. Теліги та Н. Лівницької-Холодної. У результаті дослідження встановлено, що у творчості обох поеток наявні образи, які репрезентують різні типи маскулінності, однак значну перевагу мають образи, у яких втілена гегемонна маскулінність. Здебільшого вона реалізується у вигляді маскулінності воїна, або лицарської маскулінності, що втілюється насамперед в образах національних героїв. Це зумовлюється ідейними настановами на творення героїчної культури, яким підпорядкована творчість О. Теліги та значно меншою мірою Н. Лівницької-Холодної. Проте чоловік, що втілює такий тип маскулінності, є для поеток ідеалом не лише у громадському житті, а й в особистому.*

*Загалом не характерні для проаналізованих творів вияви логоцентричної маскулінності, які представлені поодинокими прикладами. Візійність та ідейна визначеність творів О. Теліги зумовлюють наявність у них незначної кількості образів, які репрезентують кризу маскулінності. Поетка націлена переважно не на змалювання емігрантських реалій, а на конструювання ідеальних образів героїчної культури, що могли б стати взірцями для наслідування. У творах Н. Лівницької-Холодної прикладів кризи маскулінності значно більше. Жіноча маскулінність представлена в поетичному доробку О. Теліги та Н. Лівницької-Холодної тільки поодинокими образами. Значно ширше представлені жіночі образи, які наділені деякими маскулінними рисами або тимчасово набувають їх у виняткових обставинах, проте вони не можуть вважатися виявами власне жіночої маскулінності.*

*Проведене дослідження є складовою частиною комплексного вивчення проблем маскулінності та фемінності у творчості представників «Празької школи». Його результати дозволяють сформулювати більш повну й цілісну картину цього мистецького феномену та героїчного українського національного міфу, що посідав центральне місце у творчості його представників.*

**Ключові слова:** гендер, гендерний стереотип, маскулінність, фемінність, світогляд, візія, архетип, національна ідея.

**Постановка проблеми.** Феномен «Празької школи» посів важливе місце в українському літературному процесі ХХ ст. Попри самобутність її представників, усіх їх об'єднувала спільна проблематика та світоглядні орієнтири. Проблеми розбудови нації і держави, що були основними для митців «Празької школи», є актуальними і дотепер. Місце «Празької школи» в історії української літератури та суголосність творчих шукань її представників із проблемами сьогодення визначають необхідність комплексного вивчення всіх аспектів цього мистецького феномену. Дослідження гендерної складової частини творчості поетів

«Празької школи» є одним з актуальних напрямів, що натеper не досить опрацьовані. Особливо це стосується вивчення проблем маскулінності. Серед помітних представників «Празької школи» О. Теліга та Н. Лівницька-Холодна. Творчість цих двох поеток має чимало спільних рис. Так, Б. Рубчак відзначав, що «з окремих поетів Празької групи, найближче стоять до Лівницької-Холодної Олена Теліга й Євген Маланюк» [11, с. 28]. Ця близькість визначає доцільність вивчення їхньої творчості в межах однієї розвідки.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Дослідження проблем маскулінності пов'язано

в українському та світовому літературознавстві з розвитком феміністичної критики та гендерних студій. Наслідком цього стало деяке відставання у вивченні проблем маскулінності порівняно із проблемами фемінності. У сучасному українському літературознавстві вивчення проблем маскулінності пов'язано з дослідженнями В. Агеєвої, О. Башкирової, Т. Бурейчак, Т. Гундорової, О. Забужко, Н. Зборовської й інших. Серед іноземних дослідників варто згадати такі імена, як Дж. Галберстам, І. Кон, А. Матусьяк, Дж. Нейджел тощо.

Творчість О. Теліги широко досліджувалася як у діаспорі, так і в Україні. Серед тих, хто зробив помітний внесок у її вивчення, Д. Донцов, М. Ільницький, О. Климентова, Н. Миронець, Ю. Шерех та інші. Значно менше вивчена творчість Н. Лівницької-Холодної, яка переважно вивчалася в межах ширших досліджень феномену «Празької школи». Водночас проблема маскулінності у творчості О. Теліги та Н. Лівницької-Холодної спеціально не досліджувалася.

**Постановка завдання.** Метою розвідки є аналіз виявів маскулінності у творчості О. Теліги та Н. Лівницької-Холодної, визначення їхніх спільних рис та відмінностей. Поставлена мета досягається шляхом розв'язання таких завдань: 1) розкрити різні вияви маскулінності у творах О. Теліги та Н. Лівницької-Холодної; 2) визначити спільні та відмінні риси в цих виявах шляхом зіставлення; 3) дослідити зв'язок виявлених образів з ідейними настановами та світоглядом поеток.

**Виклад основного матеріалу.** Міжвоєнний період, який, власне, і є часом існування «Празької школи» як цілісного феномену, позначений національним оптимізмом та домінуванням державотворчих мотивів. У цей період, а творчість О. Теліги цілком припадає на нього, ідейні настанови превалювали над ліричним самовираженням митців. Особливо це стосується творів О. Теліги, але тією чи іншою мірою простежується у творчості всіх представників «Празької школи». Як стверджує Ю. Мариненко, ці ідейні настанови, що втілилися в художню свідомість митців «Празької школи», зумовлені «їхнім глибоким розумінням власної місії, необхідності розбудови духовної культури нації <...>» [7, с. 7]. О. Ольжич у статті «Націоналістична культура» 1940 р. тільки формалізував ті ідеї, що керували творчими шуканнями поетів-пражан: «Націоналістична культура є повноцінна, цебто позбавлена негативних складників народньої психіки й традиції, героїчно визначена національна культура <...> Провід-

ною ідеєю українського народу від світанку віків є Ідея Слави – тобто безглядна цінність героїчного повнення призначення людини. Це «іскати собі чти, а князю слави» – «Слова о полку Ігоревім», «Князем слава і дружині, амінь!»» [10, с. 144–145].

Як бачимо, заявлена О. Ольжичем «провідна ідея українського народу» є виразно маскулінною. Про зв'язок націоналістичних ідей із маскулінністю говорить і американська дослідниця Джоан Нейджел: «Такі терміни, як «честь», «патріотизм», «легковажність», «хоробрість» і «почуття обов'язку», нелегко назвати тільки маскуліністичними або тільки націоналістичними, адже вони безпосередньо стосуються і нації, і чоловічої звитяги» [8, с. 83]. Подібні погляди на національний ідеал чоловіка неодноразово висловлювала у своїх статтях і О. Теліга. У статті «Якими нас прагнете?», опублікованій у 1935 р., аналізуючи образи жінок у творчості Є. Маланюка, О. Теліга вказує, що ідеалом жінки у творах поета виступає образ скандинавки. Вона зазначає: «А коли це дійсно так, як каже поет, то чи не тому в нас нема скандинавок, що нема і вікінгів?» [9, с. 68] Отже, саме «вікінг», а точніше, той набір рис, які він уособлює, є для О. Теліги зразком маскулінності. А це якраз і є зазначена О. Ольжичем «безглядна цінність героїчного повнення призначення людини».

Т. Бурейчак вказує на те, що «обґрунтування нового національного дискурсу часто включає в себе реферування до національних героїв, які проєктують ідею сили та непереможності для всієї нації та закладають підґрунтя для колективних ідентичностей і суспільної системи цінностей» [3, с. 52]. Творення нової української культури, заявлене представниками «Празької школи», так само потребувало створення пантеону національних героїв, що виступають зразками для нації, прикладом національної маскулінності. Такими зразками можуть виступати як конкретні історичні постаті, так і узагальнені образи воїнів-захисників свого народу.

На відміну від багатьох інших представників «Празької школи», для творчості О. Теліги та Н. Лівницької-Холодної звернення до історичної тематики загалом не надто характерне. Проте і в їхній творчості можна знайти приклади глорифікації окремих історичних постатей як національних героїв. У цьому контексті можна розглядати поезію О. Теліги «Засудженим». Ця поезія присвячена членам ОУН В. Біласові й Д. Данилишинові, чиє життя й діяльність подаються як приклад для наслідування: «І піти по слідах ваших

скошених кроків Рвучко тягнуться сотні окриленних ніг» [9, с. 53].

Центральним образом пантеону національних героїв Н. Лівичької-Холодної виступає постать С. Петлюри. Місце цієї постаті у світосприйнятті поетки означене в поезії «На розпуттях» зі збірки «Сім літер»: «А мені під паризьким мостом, чи в понурих шільйонських мурах все – о, Боже! – вогненным хрестом: Rue Racine, Monparnasse, Петлюра!» [6, с. 104]. І в самій назві збірки «Сім літер» поруч зі словом «Україна» прочитується прізвище Петлюри, на що вказує поезія II з першого циклу збірки «Mal Du Pays»: «Сім літер, що палають в слові «Україна», сім літер, що вогнем лягли на Монпарнас, і сім підступних куль на вулиці Расіна – призначення, мemento і наказ!» [6, с. 93]. Образ головного отамана наявний і в інших поезіях збірки. Так, у поезії «Монпарнас» візія поетки пориває з образом реальної історичної особи, перетворює її на символ. С. Петлюра зливається з архетипом воїна-оборонця, стає уособленням звитяжного воїна, що визволить Україну: «Ой устанеш ще Ти, Отамане, І пройдеш над степами з мечем» [6, с. 103]. Образ воїна з мечем, що не належить добі визвольних змагань, є не тільки зверненням до архетипів, він пов'язує майбутнє й сучасність із «Золотою Добою» української нації, якою є середньовічна князівська держава. Цей образ пов'язаний ще з одним архетипом, закоріненим у міфології багатьох народів, що знайшов свій вияв у релігіях та легендах. Це архетип Месії, що має повернутися до свого народу в потрібний момент та повернути його до Золотої Доби. Таким є релігійний образ Ісуса Христа чи фольклорно-літературний образ короля Артура. Таким же Месією виступає в поезіях Н. Лівичької-Холодної С. Петлюра: «Там [в Україні] ждуть, що знов у день весняний, коли черешні зацвітуть, велична тінь Його [Петлюри] повстане і поведе в далеку путь. І затремтить рука злодійська <...>» [6, с. 114].

Серед інших образів національних героїв можна відзначити традиційний для поетів-пражан образ Б. Хмельницького, що серед інших видатних козацьких ватажків виступає уособленням козацької звитяги. Проте в поезії «Замок Подебрада» це не так образ гетьмана, як образ пам'ятника гетьманові: «І бачу іншого їздця в пожежах, у сьайві слави, в громах і вогнях, як булаву простягнувши у безмежжя, жене над містом буйного коня» [6, с. 101]. Алюзія на пам'ятник Б. Хмельницькому в Києві в цих рядках очевидна. Тож образ гетьмана, сприйнятий через посеред-

ництво пам'ятника, отримує подвійне символічне навантаження. З одного боку, це уособлення козацької звитяги, воїна-захисника, оборонця рідного краю, це той символічний зміст, який традиційно вкладається в образ козацького гетьмана. З іншого боку, образ пам'ятника відсилає до подій української революції, символізує національне відродження, викликає в уяві картини, змальовані, зокрема, у вірші «На могилі»: «Шумлять прапори на розстаннях площ, ідуть бойців густі і дужі лави <...>» [6, с. 105].

К. Шмега стверджує, що «війна і революція для багатьох чоловіків є чи не єдиним шансом довести свою маскуліність через готовність захищати та боротися, тобто виступити у первісній, архетипній ролі захисника» [13, с. 131]. Саме тому, конструюючи модель ідеальної маскуліності, автори часто звертаються до історичної тематики, тоді як буденне життя в колоніальних умовах чи умовах окупації дає обмаль можливостей для вияву такої маскуліності. О. Юрчук стверджує, що в колоніальних умовах чоловік «перебуває під пресом провини через власну неспроможність захистити Батьківщину / матір / жінку» [14, с. 54]. Очевидно, це твердження так само справедливе для умов окупації. Еміграція, в умовах якої творили О. Теліга та Н. Лівичька-Холодна, не знімає цього пресу, про що свідчать приклади із творів багатьох поетів-емігрантів, зокрема Є. Маланюка й А. Гарасевича.

Приклади кризи маскуліності наявні і в поезії О. Теліги та Н. Лівичької-Холодної. Так, у циклі «Попіл» зі збірки «Вогонь і попіл» Н. Лівичька-Холодна змальовує приклад такої фемінної реакції вимушеного емігранта, дуже подібної до реакцій ліричного героя Є. Маланюка: «Пам'ятаєш? – Дніпро і хутір (Дай сльозу тобі, любий, витру) І в леваді верби забуті, І весняні дотики вітру» [6, с. 90]. Сльози безсилля за втраченою Батьківщиною – єдине, що лишається «національному герою» у час поразки. Героїчна маскуліність, що яскраво виявляється під час «війни і революції» дуже часто не витримує випробування поразкою, а що йдеться саме про героїчну маскуліність, доводять інші рядки зі згаданої поезії: «В наших душах ясных, тодішніх Стільки мрій було і простору! Чи забув ти? – На тих дорогах Наші ноги рвучкі, крилаті!» [6, с. 90] Таку ж ситуацію змальовує в одному зі своїх програмових віршів «Відповідь» і О. Теліга: «Ми ж ваша пристань – тиха і ясна, Де кораблями – ваші збиті крила <...>» [9, с. 33]. Ще одним прикладом змалювання кризи маскуліності у творчості

О. Теліги є вірш «Життя», присвячений В. Куриленку: «Зловіщий брязкіт днів, що б'ються на кавалки, І жах ночей, що затискають плач. Ти, зраджений життям, яке любив так палко <...> О, як байдуже все, коли душа зім'ята, Сліпа, безкрила – сунеться на дно» [9, с. 24].

Розглянуті приклади кризи маскулінності можна описати як тимчасову кризу. Проте у творах поетів «Празької школи» є приклади кризи перманентної, викликані деградацією маскулінного первня в суспільстві. Така криза асоціюється з міщанським світом, з його дрібними інтересами, буденними турботами, нездатністю до високого чину. А його атрибутами зазвичай виступають млявість і сонливість. Так, у поезії «Гнів» Н. Лівичка-Холодна пише про «карлій світик міщанських снів», який протиставляє добі героїв визвольних змагань: «Одгреміла епоха єдина; одшуміли в прапорах вітри. Як знайти тебе, Україно, серед злоби й нікчемної гри?» [6, с. 116] «Нікчемна гра» міщанського світу протиставляється високій меті героїчної доби. Ця гра не потребує героїчної маскулінності, а рис прямо протилежних тим, що Джоан Нейджел називає «маскуліністичними» [8, с. 83]. О. Теліга говорить про таку гру в українській літературі XIX ст. у доповіді «Сила через радість»: «У нашій нації з'являється тип не одчайдушного лицаря, лише культурно-розважливого комбінатора. Він ніколи не рве вузли, тільки завжди хоче їх помалу і обережно розплутати <...> Для нього життя і служіння Батьківщині ніколи не є насолодою, лише тяжким і нудним обов'язком» [12, с. 102]. Цей тип протиставляється героїчній маскулінності національних героїв, якої не розуміє і не сприймає: «Цей тип зневажливо ставиться до сили гумору і завзятості Богунів» [12, с. 102]. Варто зазначити, що публіцистична спадщина О. Теліги дає значно більше прикладів національних героїв, аніж її поетична творчість. Серед них І. Богун, І. Мазепа, І. Сірко, М. Міхновський тощо. Водночас поетка подає приклади не тільки українських національних героїв, ставить їх за взірці героїчної маскулінності, до яких має прагнути український чоловік, щоб повною мірою реалізувати свою чоловічу роль.

В умовах, коли сучасне життя давало замало можливостей для вияву героїчної маскулінності, браку власне носіїв такої маскулінності, цей брак компенсують пам'ять і візії. У творчості О. Теліги, так само, як і у творах А. Гарасевича міжвоєнного періоду, виразно переважають візії. Тільки висока мета гідна справжнього чоловіка, хоч він і здатен

виявляти ніжність і любов, вони не можуть заступити йому високої мети: «Куди пірве твої юнацькі кроки Далекий шлях – тривожний і стрімкий. Так радісно тримать мої долоні. У цій кімнаті, де в низькім поклоні Схилились айстри на овальний стіл. Та все ж життя – це обрії далекі, Це літаків непогамовний клекіт, І у руках скажений скоростріл» [9, с. 46]. Особисті переживання в ліриці О. Теліги тісно сплітаються з візіями національного відродження, боротьби за Українську державу. С. Кириленко стверджує, що в поезії О. Теліги «любівні та громадянські мотиви нерозривні» [4, с. 275]. Варто наголосити, що у градації цінностей особисті помітно поступаються національним. Особливо це стосується чоловіків: «Бо швидко прийде день і у завісі димній Ви зникнете від нас, мов згряя вільних птиць» [9, с. 20]. Та ж думка звучить і у вірші «Напередодні»: «Та ледве прийде кликане і ждане, Ти кинеш все, щоб на гучні майдани Піти у слід за тисячами ніг <...>» [9, с. 47].

Візії майбутньої боротьби за Україну наявні і в поезіях Н. Лівичка-Холодної. Так, у поезії «Помста» із циклу «Гнів» поетка змальовує картини початку визвольного походу: «Буде скиглити чайкою мати, виряджаючи в поле синів, і везтуть, везтуть гармати під козацький бадьорий спів» [6, с. 112]. Образ матері схожий на «постаті жінки Тараса Бульби й її подібних», які рішуче засуджувала О. Теліга через їхню обмеженість, нездатність досягнути високу мету своїх близьких чоловіків [9, с. 66]. Інші сцени прощання бачимо в О. Теліги: «Не візьмеш плачу з собою – Я плакат буду пізніш!» [9, с. 22]. Адже сльози послаблюють чоловіка, підважують його рішучість, тоді як поетка послідовно втілювала у своїй творчості образ «нової» жінки, яка робить чоловіків тільки сильнішими: «Бо ми лише жінки. У нас душа криниця, З якої ви п'єте: змагайся і кріпись!» [9, с. 20]. Саме тому жінка не має права виявляти слабкість, виряджаючи чоловіка в далеку дорогу: «Біль зламаю, а сльози витру. В зимну ніч, на твої дороги Тільки сміх мій весняним вітром Буде бігти – тобі навздогін» [9, с. 31]. Ще одна візія майбутніх змагань звучить у вірші Н. Лівичка-Холодної «Божий гнів»: «Прийми ще раз і в громовиці збуди вогнем своїх синів і викуй їм з заліза й криці серця відважні і міцні» [6, с. 114]. Прикметним є використання поеткою в цьому вірші наказового способу. З одного боку, він виказує пристрасне бажання бачити чоловіків-героїв, але водночас засвідчує брак такого ідеалу.

Крім гегемонної маскулінності воїна, І. Кон виділяє низку інших, які визначає як альтерна-

тивні. Серед них логоцентрична маскуліність духівництва, маскуліність ремісника, єврейська маскуліність, взірцем якої є вчений-талмудист тощо [5, с. 13]. Досліджуючи українську традицію, О. Башкірова вказує на наявність у ній опозиції лицарського та духовного типів маскуліності, який представлений «типом мислителя-самітника, найпоширенішим інваріантом якого виступає «мандрівний дяк», філософ, традиційно асоційований з постаттю Григорія Сковороди» [2, с. 11]. Такий тип маскуліності не є типовим для творчості О. Теліги та Н. Лівичко-Холодної. Але окремі її вияви можна побачити і в поезії О. Теліги, наприклад у вірші «Подорожній», присвячену Д. Донцову, хоча й друкованому без присвяти: «Відпочинеш і підеш знову. Що ж, заходь до мого дому, Щоб вином моїм рубіновим Затопити дорожню втому» [9, с. 31]. Тут звучить традиційний мотив дороги, що природно асоціюється з вічним пошуком мандрівного філософа. Інший вияв логоцентричної маскуліності бачимо у вірші «Лист», присвячену Л. Мосензові: «Твоє життя – холодний світлий став, Без темних вирів і дзвінких прибоїв <...> Далеко десь горить твоя мета, В тяжких туманах твій похмурий берег, А поки – спокій, зимна самота І сірих днів тобі покірний шерег» [9, с. 25]. Це інший тип «мислителя-самітника», що панує над своїми почуттями й емоціями, підпорядковує життя раціональному первню.

Окремо варто розглянути, як виявляється маскуліність у стосунках із жінками. У статті «Якими нас прагнете?» О. Теліга пише: «Помиляється той, хто бачить мужність у цинізмі і брутальності супроти жінок» [9, с. 72]. І далі в тій же статті: «Коли ж зрозуміють нарешті наші автори, що лише велика любов і погорджена ними ніжність є правдивими сестрами крицевости, непохитности і сили?» [9, с. 72]. Творчості О. Теліги не притаманна сповідальність, у її поетичному доробку небагато є творів, де на перший план виходять особисті стосунки, заступаючи громадянський пафос. Але і ця невелика кількість творів дозволяє зробити деякі висновки про маскуліний ідеал поетки. Показовим є образ із поезії «П'ятнадцята осінь»: «І хто ж це, хто, що у собі з'єднав Всю мужність світу? І невже ж не злочин Таємну міць, хмільнішу від вина, Мені війнути на уста і очі?» [9, с. 49]. У поезії «Відвічне», присвяченій Н. Лівичко-Холодній, бачимо ще один приклад такої маскуліності: «<...> Гарячий погляд, мов сміливий злодій, Нам краде серце поцілунком в очі» [9, с. 13]. Наведені образи є тим

самим поєднанням ніжності із «крицевістю, непохитністю і силою», про яке говорить О. Теліга у своїй статті. Слідуючи за образністю поетки, можна було б охарактеризувати цей різновид маскуліності як «маскуліність злодія», проте це один із варіантів вияву описаної вище гегемонної маскуліності, яку ми розглядали переважно як «маскуліність воїна».

У результаті проведеного аналізу стосунків між чоловіком і жінкою у творах Н. Лівичко-Холодної Б. Рубчак доходить висновку про існування двох типів ліричних героїнь у поезіях збірки «Вогонь і попіл»: «справжньої жінки» та «вампа». Дослідник називає другий варіант «літературною фігурою», надає тим самим йому ознак штучності супроти «справжньої жінки». Проте зауважимо, що образ Сотниківни, пов'язаний із гоголівською демонологією, безперечно, є виявом «вампа», однак трапляється не тільки в цій збірці, а й у далеко пізніших творах поетки. Відмінність між ліричними героїнями диктує відмінність маскуліних образів та стосунків між чоловіком і жінкою. Б. Рубчак так характеризує ці відмінності: «Вихід ліричної героїні зі свого призначеного місця («матері дітей героя») в структурі захитує й остаточно змінює цілу структуру. І так, коли «справжня жінка» була пасивна супроти героя-переможця, то тут вона докраю активна, а партнер стає або чутливим юнаком-поетом, або відчуженим, холодним «Чайлд-Герольдом»» [11, с. 18].

Говорячи про стосунки між чоловіком і жінкою, Б. Рубчак наголошує на опозиції «активність – пасивність», яка є однією з основних у визначенні гендерної ролі. В. Агеєва стверджує, що «як би не варіювалися релігійно-філософські метафори маскуліності й фемінності, опозиція чоловічого і жіночого завжди будується по тій самій осі: суб'єкт – об'єкт, сила – слабкість, активність – пасивність, жорстокість – м'якість і т. д.» [1, с. 298]. Традиційний розподіл ролей ілюструють, зокрема, такі рядки: «Твоє ім'я закон, Найвища влада – усміх твій коханий» [6, с. 64]. Так само традиційно окреслені ролі і в рядках з іншої поезії циклу «Барвін-зілля»: «Ти будеш воїн і муж, Батько моїх дітей» [6, с. 63]. Наведемо ще один приклад маскуліного ідеалу із циклу «Попіл»: «Я буду тихо, тихо так Лежать і гадувать пів ночі Ваш гордий профіль і уста І ваші мужні сині очі» [6, с. 87]. Проте приклади «справжнього чоловіка», носія гегемонної маскуліності, можна побачити і поруч «літературної фігури» «вампа»: «Кинеш знов лиш один, звитяжний, Погляд гострих очей своїх <...>» [6, с. 77]. Щоправда, гегемонна мас-

кулінність, що є еталонним втіленням маскулінних рис, може досягти гармонії тільки з такою ж еталонною фемінністю, утіленням якої є «справжня жінка» Н. Лівницької-Холодної.

У присутності «докраю активної» жінки носій гегемонної маскулінності стає або «відчуженим і холодним», як зазначив Б. Рубчак, або брутальним, адже мусить доводити свою силу ігноруванням чи брутальністю. Приклад такої брутальності подають рядки з вірша Х циклу «Червоне й чорне»: «В очах у тебе сльози й гнів, Рука тремтить, палка й нервова, І гірко й радісно мені Прийнять терпке образи слово» [6, с. 74]. Але така брутальність, що, як слушно зазначала О. Теліга, не є ознакою справжньої мужності, неминуче призводить до певної втрати маскулінності, рядки з її поезій це чудово ілюструють. Якщо порівняти їх із наведеними В. Агеєвою опозиціями, то «сльози» і «тремтяча нервова рука» виказують слабкість, а отже, фемінність реакцій. Іншу реакцію, ігнорування, бачимо в рядках поезії цього циклу: «Вам це легко, ви чистий, Ви незломний у цноті своїй» [6, с. 70]. Чистота переважно сприймається атрибутом фемінним, а проте не може вважатися суто фемінним поза контекстом. Варто згадати хоча б відому Ольжичеву тріаду «Одвага. Непохитність. Чистота», де чистота виступає одним з атрибутів гегемонної маскулінності. Незломність, безперечно, є виявом сили, отже, цей образ може бути легко прочитаний як один із виявів маскуліного ідеалу поетки.

Поезії циклу «Червоне й чорне» містять чимало прикладів кризи маскулінності. Деструктивна роль жінки, що руйнує чоловічу маскулінність, часто виражається метафорично через лексему «отрута» та похідні від неї: «Поцілую – і до скону Будеш прагнуть уст моїх, І затроїть кров червону, Кров юначу п'яний гріх» [6, с. 80]. Подібний образ наявний і в таких рядках: «Поцілунок мій п'яним чадом Твоє серце наповнить вщерт» [6, с. 78]. Зрештою, чоловік втрачає свою маскулінність: «Ти боїшся, ці спогади палять, Боягузом тікаєш від них» [6, с. 72]. За втратою сміливості й сили відбувається втрата суб'єктності: «Чорний погляд твій гордий і злісний, Ти не хочеш прийняти любов» [6, с. 72]. І нарешті настає метафорична смерть: «Та дарма, я гадюкою стисну, Я візьму з твого серця всю кров» [6, с. 72].

Дослідження повоєнної творчості Н. Лівницької-Холодної показує, що загалом маскуліний ідеал поетки не змінився. Так, поезія «Замість академій і промов» цілком логічно доповнює пантеон національних героїв, лишаячи в ньому цен-

тральну постать С. Петлюри: «Може, там, на тій землі виростають юнаки й дівчата, що в їх душах гуркочуть провіщення бур. І може, їм буде співати небосхил про те, як предки вставали з могил, про Святославів, Мазеп і Петлюр» [6, с. 158]. Зі згадок, якими насичені повоєнні поезії Н. Лівницької-Холодної, виринає постать батька поетки, згадуються «<...> розповіді батька, дотик його рук <...>» [6, с. 201]. Є в тих згадках місце і для «предків-козарлюг» [6, с. 146]. Та ідеал маскулінності, який поетка пронесла крізь усе життя, найвиразніше означений у вірші «Ми розминулися»: «Ти – лицар без страху й догани, я – жінка ніжна і слухняна» [6, с. 191].

Повоєнна творчість поетки дедалі більше набуває сповідальності, у ній значно менше маскуліних образів, аніж у поезіях перших двох збірок. Але серед них є місце не лише для образів гегемонної маскулінності. Є образи, що репрезентують кризу маскулінності, як у вірші «Чування»: «А зо мною – життя попелище і твої трагічні очі <...> Це твої – (чи, може, наші?) – груди рвуться одчаєм» [6, с. 168]. Наявність таких образів є цілком закономірною, адже, як відзначає Б. Рубчак, «для Празької групи друга еміграція була куди трагічнішою, ніж перша. Вона стала в повному значенні цього слова глибшою» [11, с. 37]. Не дивує й поява образів релігійного походження. Образ Ісуса Христа, як і в А. Гарасевича, стає одним із взірців маскулінності, справжньої маскулінності, прихованої під лахміттям жебрака: «І вийде тоді до нас із брами Він <...> Буде босий і сірий, як ми. Ноги його будуть зранені в камінь. Очі сходять слізьми» [6, с. 140]. Та сльози Христа – не слабкість, а сила, здатна очистити душу від гріхів: «І впаде сльоза Його й скропить найбруднішого з-посеред нас, – і очистимося, мов ісопом, в день останній, в останній час» [6, с. 140]. Власне, постать Христа є одним із виявів духовної маскулінності, її найвищим, ідеальним втіленням.

Окремо варто розглянути жіночу маскулінність у творах О. Теліги та Н. Лівницької-Холодної. С. Кириленко стверджує, що в жіночих образах О. Теліги висловлена «рішуча непереможна готовність підтримувати словом і ділом, іти слідом, а згодом – дорівнятися, стати пліч-о-пліч» чоловіків [4, с. 275]. На підтвердження цієї думки наведені рядки з поезії «Мужчинам»: «Гойдайте ж кличний дзвін! Крешть вогонь із кремнів! Ми ж радістю життя вас напоївши вщерт, – Без металевих слів і без зідхань даремних По ваших же слідах підемо хоч на смерть!» [9, с. 20]. Однак у такому разі навряд чи можна говорити про бажання

«дорівнятися, стати пліч-о-пліч». Світ О. Теліги виразно андроцентричний. У статті «Якими нас прагнете?» поетка пише: «Треба, щоб вони знали, якою вона повинна бути, якою вони її прагнуть. Бо жінка в кожній нації є такою, якою її прагне мужчина» [9, с. 77]. Отже, коли поетка пише про готовність іти на смерть по слідах чоловіків, це лиш осучаснений та ушляхетнений високою метою традиційний для індійської культури обряд самоспалення вдів. Безперечно, це значний крок уперед порівняно із критикованими О. Телігою 4К (Kinder, Küche, Kirche i Kleider), але її ліричні героїні, попри свою активність, є пасивні супроти чоловіків. Маскулінні риси пробуджуються в них тільки тоді, коли треба продовжити справу чоловіка, тимчасово заступити його в чоловічій справі: «Та ледве з ваших ослаблених рук – Сповзає зброя ворогам під ноги, Спиває ніжність легендарний крук – Жорстокий демон бою й перемоги» [9, с. 33]. Тут треба наголосити саме на тимчасовості такого перевтілення. Саме ця тимчасовість вказує на підвладне становище жінки, яка загалом дотримується традиційного розподілу ролей: «Та тільки меч – блискучий і дзвінкий – Відчує знову ваш рішучий дотик, Нам час розгорне звиклі сторінки: Любов і пристрасть <...> Ніжність і турботи» [9, с. 33]. Отже, говорити про маскулінність ліричної героїні доводиться із суттєвою увагою, що така маскулінність не є постійною рисою, а є певною компенсацією в умовах, коли чоловік, носій постійної маскулінності, неспроможний виконувати свою роль. Показовим тут є питання влади, яка весь час залишається в руках чоловіка. Ідеться не тільки й не стільки про владу інституціональну, а насамперед про владу ідейну, адже жінка «супроводжає свого чоловіка в найнебезпечніших його підприємствах» [9, с. 73]. І цим «його», замість «їхніх», а чи навіть «її», сказано цілком досить.

Та є кілька творів, де образ чоловіка відсутній, що дає ліричній героїні стати «суворою амазонкою», «мужчиною в спідниці», яких також засуджує поетка, мати власні погляди, ідеали й мрії, не звіряючи їх за зразками чоловіка. Такий образ можна побачити у вірші «Пломінний день»: «Бо душа моя сьогодні грає І рушає на шляхи великі» [9, с. 11]. Лірична героїня, забувши про чоловіків, сміливо говорить «я», «мене», мріє про чин, який властиво належить тільки чоловікам: «І коли закрутить непогода І мене підхопить, мов піщину, Хай несуть мене бурхливі води Від пориву до самого чину!» [9, с. 11]. Таких поезій у творчій спадщині О. Теліги є ще кілька, але

звернемо увагу тут на одну. Це поезія «Лист», присвячена Л. Мосендзові. Насамперед зауважимо такий образ, що весь є свобода й порив, прагнення невідомого, які теж є виявом маскулінності: «В осяйну ж мить, коли останком сил День розливає недопите сонце, Рудим конем летить за небосхил Моя душа в червоній амазонці» [9, с. 26]. Крім того, звернемо увагу ще на такий уривок, який надається для плідного аналізу методами психоаналізу: «Бо серед співу неспокойних днів, Повз таємничі і вабливі двері, Я йду на клич задимлених вогнів – На наш похмурий і прекрасний берег. Коли ж зйду на каменистий верх Крізь темні води й полум'яні межі – Нехай життя хитнеться й відпливе, Мов корабель у заграві пожежі» [9, с. 26]. У межах цієї розвідки ми не будемо докладно аналізувати цей уривок, зауважимо тільки деякі моменти, які, на наш погляд, свідчать про долання, вихід за межі як фемінності, так і маскулінності на шляху до надлюдини. Шлях є поширеною метафорою духовного зростання, а що йдеться саме про зростання, свідчить напрямком цього шляху – «на каменистий верх». Зауважимо також, що вода традиційно вважається найбільш жіночою стихією, тоді як вогонь – стихія чоловіча. Отже, «шлях» пролягає повз різноманітні спокуси («таємничі і вабливі двері»), крізь пастку фемінності («темні води») та випробування маскулінності («полум'яні межі»).

У Н. Лівницької-Холодної теж є тільки поодинокі твори, де можна говорити про жіночу маскулінність. Але у вірші «Перемога» вона виявляється дуже яскраво. Лірична героїня цієї поезії сама вирушає назустріч небезпеці: «Страшно, страшно ходити яром, Де залякло в сні чортовиння <...>» [6, с. 116]. І сама ж цю небезпеку долає: «Своє серце з рубіну, Пурпурове серце палке, Я, мов блискавку, в темряву кину, В чортовиння вороже й гидке» [6, с. 117]. Це образ войовниці, образ цілковито маскулінний, що сміливістю й волею здобуває перемогу над ворогами, відбираючи їхню маскулінність: «Сміх застигне на лицах чортячих, В корчах скрутиться темна гадь, Чорний Морок злісно заплаче І з прокльоном почне відступать» [6, с. 117]. Забравши силу ворога, лірична героїня примножує свою, рушає в невідоме (ще одне маскулінне поривання) і, зрештою, здобуває владу, яка є одним із головних атрибутів маскулінності: «І тоді в темний простір без краю Розмахнусь я, полину без крил І на місяці десь загнуздаю Відьму й чорта, як пару кобил» [6, с. 117]. Казково-містична образність поезії дозволяє вирватися

за межі андроцентричної реальності і сконструювати реальність, де жіноча маскуліність не є порушенням стереотипів і правил гри патріархального суспільства.

**Висновки і пропозиції.** Проведений аналіз творчої спадщини О. Теліги та Н. Лівницької-Холодної показав, що найширше в їхніх творах представлена гегемонна маскуліність, варіантом якої є маскуліність воїна, або лицарська маскуліність, що часто виявляється в образах національних героїв. Наділений такою маскуліністю чоловік є для поеток ідеалом як у громадському житті, так і в особистому. Значно рідше трапляються приклади логоцентричної маскуліності. У творах О. Теліги наявні поодинокі вияви кризи маскуліності, тоді як у творах Н. Лівницької-Холодної таких прикладів більше. Це пояснюється значно більшою візійністю творів О. Теліги,

яка, керуючись ідейними настановами на творення героїчної культури, переважно конструює ідеальні образи. У творах О. Теліги й меншою мірою у творах Н. Лівницької-Холодної наявні жіночі образи, наділені певними маскулініними рисами, проте говорити про них у контексті жіночої маскуліності некоректно. Справжня жіноча маскуліність представлена у проаналізованих творах поодинокими образами.

Проведена розвідка є частиною ширшого дослідження проблем маскуліності й фемінності у творчості поетів «Празької школи». Перспективи подальших досліджень включають поглиблення вивчення проблем маскуліності у творах О. Теліги та Н. Лівницької-Холодної, вивчення проблем фемінності в їхніх творах, дослідження цих проблем у творчості інших представників «Празької школи».

#### Список літератури:

1. Агеева В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму. Київ : Факт, 2008. 359 с.
2. Башкирова О. Художні моделі маскуліності в сучасному українському романі. *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія». Серія «Філологія. Літературознавство»*. 2017. Т. 295. Вип. 283. С. 9–13.
3. Бурейчак Т. Гегемонія чоловіків у пострадянській Україні: дискурси та практики. *Перехресні стежки маскуліного українського дискурсу. Культура й література XIX–XXI століть* / за ред. Агнешки Матусяк. Київ : LAURUS, 2014. С. 43–68.
4. Кириленко С. Мотив «Найкращої жіночності з найкращою мужністю» у поетичних текстах Олени Теліги. *Молодий вчений*. 2017. № 1 (41). С. 274–276.
5. Кон И. Мужчина в меняющемся мире. Москва : Время, 2009. 496 с.
6. Лівницька-Холодна Н. Поезії, старі і нові / передне слово Б. Рубчака. Нью-Йорк : Видання Союзу українок Америки, 1986. 239 с.
7. Мариненко Ю. До проблеми концепції людини в творах митців Празької школи. *Наукові записки. Серія «Філологічні науки (мовознавство)»*. 2014. Вип. 128. С. 6–11.
8. Нейджел Дж. Маскуліність та націоналізм. Гендер та сексуальність у творенні націй. *Ї : незалежний культурологічний часопис*. 2003. № 27. С. 70–87.
9. Теліга Олена. Збірник / ред. і прим. О. Жданович. Детройт ; Нью-Йорк ; Париж : Видання Українського Золотого Хреста у ЗСА, 1977. 474 с.
10. Ольжич О. Націоналістична культура. *Український націоналізм : Антологія* / упоряд. В. Рог. 2-е вид. Київ : ФОП О. М. Стебеляк, 2010. Т. 1. С. 144–146.
11. Рубчак Б. Серце надвоє роздерте. *Поезії, старі і нові* / Н. Лівницька-Холодна Н. Нью-Йорк : Видання Союзу українок Америки, 1986. С. 7–57.
12. Теліга О. Сила через радість. *Вибрані твори* / О. Теліга ; упор. О. Зінкевич ; передм. Р. Семківа ; вст. ст. Є. Сверстюка. 2-ге вид., доповнене. Київ : Смолоскип, 2008. С. 100–115.
13. Шмега К. Маскуліність в умовах революції: стратегії поведінки персонажів у творах Івана Франка «Герой поневолі» та «Гриць і панич». *Актуальні питання гуманітарних наук. Мовознавство. Літературознавство*. 2018. Вип. 19. С. 130–134.
14. Юрчук О. У тіні імперії. Українська література у світлі постколоніальної теорії. Київ : ВЦ «Академія», 2013. 224 с.

#### Shaboldov O. V., Pinchuk T. S. PROBLEMS OF MASCULINITY IN THE OLENA TELIHA AND NATALIA LIVYTSKA-KHOLODNA POETIC WORKS

*The article analyzes the implementation of the concept of masculinity in the poetic works of the representatives of the "Prague School" O. Teliha and N. Livytska-Kholodna. The authors reveal various manifestations of masculinity in the works of poets, identify common and distinctive features in them and explore the relationship of the identified images with the ideological guidelines and worldview of O. Teliha and N. Livytska-Kholodna.*



*As a result of the research it was established that the works of both poets contain images that represent different types of masculinity, but characters in which hegemonic masculinity is embodied have a significant advantage. In most cases, it is realized in the form of the masculinity of a warrior, or chivalrous masculinity, that embodied primarily in the characters of national heroes. This is due to the ideological guidelines for the creation of heroic culture, which is subject to the work of O. Teliha and to a much lesser extent N. Liviyska-Kholodna. However, a man who embodies this type of masculinity is an ideal for poets not only in public life but also in personal life.*

*The manifestations of logocentric masculinity are represented by some examples. As a rule, they are generally not typical for the analyzed works. The vision and ideological certainty of O. Teliha's works determine the presence in them of a small number of characters that represent a crisis of masculinity. The poet focuses mainly not on depicting the realities of emigrants, but on the construction of ideal characters of heroic culture, which can become role models. There are many more examples of the crisis of masculinity in the works of N. Liviyska-Kholodna. Female masculinity is represented in the poetic works of O. Teliha and N. Liviyska-Kholodna only in some characters. Female characters, which are endowed with certain masculine features or temporarily acquire them in exceptional circumstances, are presented much more, but they are not manifestations of true female masculinity.*

*The study is part of a comprehensive research of the problems of masculinity and femininity in the works of the "Prague School". Its results allow us to form a more complete and holistic picture of this artistic phenomenon and the heroic Ukrainian national myth that occupied a central place in the works of its representatives.*

**Key words:** *gender, gender stereotype, masculinity, femininity, worldview, vision, archetype, national idea.*

**Штолько М. А.**

Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка Національної академії наук України

## ПОРТРЕТНА РЕФЛЕКСІЯ: МИТЦІ ЯК ОБ'ЄКТИ ЕСЕЇСТИЧНОГО ОСМИСЛЕННЯ В. ШКЛЯРА (НА МАТЕРІАЛІ КНИГИ «ТРЕБА СПИТАТИ У БОГА»)

*Стаття висвітлює особливості біографічних есеїв В. Шкляра, що були опубліковані у книзі «Треба спитати у Бога» у розділі «Демон заперечення». Зокрема, увагу зосереджено на вивченні особливостей портретної рефлексії. Домінує аналіз есеїв, присвячених письменникам Олександру Сацькому, Віктору Положію, Ярославу Павуляку, Ігорю Римаруку, отаманам Чорному Ворону й Івану Лютому-Лютенку, нашому сучаснику, учаснику антитерористичної операції Василю Кіндрацькому. Наголошено на есеїстичності портретів, авторському сприйнятті й осмисленні персоналій культури, літератури й історії України ХІХ–ХХІ століть. Виявлено, що В. Шкляр поєднував констатацію оригінальності творчого вкладу презентованих особистостей із незалежністю й особістю/індивідуальністю України. Запропоновано класифікацію есеїстичних технік портретування. Переважає одноосібне портретування в комплексі з елементами автопортретування. Розглядаються приклади портретів як статичних, так і динамічних. Згадуються портрети письменників, подані через візуалізацію елементів зовнішності, перелік рис характеру, аналіз творчості. Виокремлено складові частини портретної рефлексії в есеях В. Шкляра, серед яких можна назвати авторську суб'єктивність, психологічний опис особистості (власне (авторське) сприйняття, аналіз персонажа через діяльність і уподобання, характеристика іншими людьми), художньо-енциклопедичні описи, лейтмотивність заголовків, використання принципу емоційної фіксації першого враження, есхатологічний дискурс, «гру слів», елементи автопортретування, наявність проблеми, локалізацію. Окреслюються ознаки есхатологічного дискурсу біографічних есеїв В. Шкляра, як-от: українська фольклорна історичність; антиномічність художнього зображення (позиціонування взаємозв'язку понять початку та кінця); естетична краса та гармонія навколишньої природи; сільський локус. Проаналізовано випадки літературних портретів митців із визначенням ваги певної місцевості. Лаконічно схарактеризовано роль алкоголю в інтелектуальному середовищі радянських часів.*

**Ключові слова:** есей, біографія, портрет, рефлексія, інтелектуальне середовище, гра слів, Шкляр Василь.

**Постановка проблеми.** Творча інтерпретація життя та діяльності діячів літератури, культури, історії викликає зацікавлення в письменників з досвідом, які мають відповідне коло спілкування і потребу занотувати та зберегти біографічну інформацію для інших. Портрети-есеї, у яких презентується художня модель буття реальної історично-культурної персоналії на тлі відповідної дійсності, – беззаперечний складник сучасного письменницького дискурсу та літературознавчих досліджень.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Маємо досить вагомий пласт наукових досліджень у царині біографічної есеїстики та портретування. Так, Т. Шевченко у своїй монографії [4] за допомогою топологічно-рефлексивного підходу осмислює ментативно-наративну природу есеїв сучасних українських письменників, зокрема приділяє

увагу топосу митця. Дослідницька увага акцентується на особливостях портретування в документалістиці (І. Василенко [1], А. Галич [3]). М. Воронова в дисертації висуває класифікацію публіцистичних портретів, виділяє літературні, політичні, історичні, мистецькі, професійні, соціальні та соціологічні портрети, автопортрети [2].

До дослідників творчості В. Шкляра можна віднести літературних критиків та науковців Н. Герасименко, Я. Голобородька, В. Пономаренко тощо, які ґрунтовно аналізують романи В. Шкляра, проте поки немає досліджень есеїстики письменника.

**Постановка завдання.** Мета статті – розглянути особливості портретної рефлексії в есеях В. Шкляра у книзі «Треба спитати у Бога».

**Виклад основного матеріалу.** У доробку В. Шкляра є есеї, присвячені художній і філо-

софській інтерпретації особистостей минулого та сучасності: Тараса Шевченка, Агатангела Кримського, Григора Тютюнника, Олександра Сацького, Віктора Положія, Ігора Римарука, Марії Матіос, Алли Дудаєвої, Василя Кіндрацького, Івана Лютого-Лютенка.

В. Шкляр, означуючи жанр терміном «есеї», ділиться із читачами власним баченням, розумінням, сприйняттям та відчуттям окремих персоналій культурного світу України, пропонує власні акценти та логіку викладу. Він розмовляє із читачем, розповідає йому про свої міркування. Автор не намагається прямо нав'язувати свою думку, а ділиться нею, заново переживає те, про що пише, викликає читача на своєрідний діалог, пропонує йому приєднатися до роздумів над порушеною проблемою, співвідчути його емоції.

У В. Шкляра особливо цінні деталі, адже він аналізує не ззовні, а зсередини, як людина, активно включена у творчу атмосферу.

З метою аналізу портретних есеїв В. Шкляра ми зупинимося на розділі «Демон заперечення» літературно-художнього видання «Треба спитати у Бога».

На переконання багатьох дослідників, серед жанрових ознак есею немає чітких рамок, їм властива широка амплітуда тлумачень.

«Есей» (від фр. *essai* або англ. *essay*) означає «досвід, спробу», має спільне з латинською лексемою *exaġit* – «зважування». Можна сказати, що основним змістом есеїв/есе є екзистенціалії – авторські думки, які ще не сформувалися в жорстку систему концептів.

Серед домінантних жанрових ознак есеїв можна назвати такі: провідна роль особистості автора, особлива актуалізованість, невеликий обсяг, безсюжетність, вільна композиція, що сприяє вираженню індивідуальних вражень автора, образність і експресивність, діалогічність та риторичність, складна мережа асоціативних зв'язків.

Есей – жанр чистого натхнення та розмірковування, замкнений сам на собі, побудований на вільному потоці думок автора, які письменник лише спрямовує в потрібне русло.

В есеях В. Шкляра є ядро (основна ідея) та периферія (супутні думки). Усе це разом утворює цікавий та оригінальний текст. Наприклад, есей «Кіндрат» оповідає про Василя Кіндрацького, який у 50 років записався добровольцем в АТО і загинув на сході України. Основний меседж есею – боротьба за незалежність України, досить страшна ціна за неї, яка озвучується сло-

вами батька Василя: «Мій тато казав, що Україна і свобода воліють крові. Коли після проголошення незалежності всі стрибали до неба на radoцax, тато казав, що рано радіти. Свободи не буває без крові» [5, с. 90].

Серед супутніх думок есею «Кіндрат» назвемо такі: причини запису в добровольці, хто повинен йти на передову, вибір між добровольцями-партизанами чи легальними загонами Збройних сил України, ціна свободи, паралельність історичних доль в одній родині, можливості благословення, військове побратимство.

Есеї В. Шкляра – глибоко особисті тексти, своєрідні дозволи зазирнути в авторське світосприймання.

Пропонуємо таку класифікацію есеїстичних технік портретування, яка дозволяє художньо зобразити митця, переважно письменника минулого та сучасності, у розділі «Демон заперечення» книги «Треба спитати у Бога» В. Шкляра: 1) одноосібне портретування; 2) автопортретування.

В есеях – прикладах одноосібного портретування В. Шкляр створює власний портрет культурного діяча, якого він знав особисто або був знайомий через його твори. Такий есей обов'язково наповнюється автобіографічним матеріалом (історія особистого спілкування). Наприклад, в есеї «Останнього рядка початок» згадується, що з В. Положієм вони познайомилися та потоваришували під час спільного навчання на філфакі Університету імені Т. Шевченка, в есеї «Тверда земля Олександра Сацького» автор називає датою знайомства 1980 р., коли письменник приніс до редакції журналу «Ранок» оповідання «Гоц-гоц».

Портрет В. Положія в есеї «Останнього рядка початок» повний: від замальовок зовнішності, через перелік рис характеру до аналізу творчості.

Опис зовнішності В. Положія статичного характеру, тобто локалізований та обмежений у часі та просторі: «Це був стрункий, дуже вродливий хлопець. На витонченому смаглявому обличчі вирізнялися темні, трохи іронічні та водночас зажурені очі. Але в них було більше інтелекту, ніж смутку» [5, с. 52]. Переважання іменників та прикметників у наведеному описі ще раз підкреслює статичність опису зовнішності.

Портрет Я. Павуляка в есеї «Треба спитати у Бога», навпаки, динамічний. Постать письменника постійно в русі: «До квартири він не зайшов, а влетів. І відразу його стало так багато, що я більше нікого не бачив. Кремезний, широкий в кості, на позір чоловік дуже міцної будови. З такою статуєю якось денонсувала майже

дитяча усмішка, яка не сходила йому лица. Він мав такі цікаві кутики вуст, де усмішка жила постійно. <...> Запам'ятався рвйним, поривчастим рухах» [5, с. 60].

В есеї «Тверда земля Олександра Сацького» фізичне портретування відсутнє: акцент робиться на професійно-творчих особливостях, трагічності та парадоксальності долі.

В есеї «Останнього рядка початок» В. Шкляр лаконічно характеризує риси вдачі В. Положія: «непровінційна» начитаність, гострий розум, нетрадиційне почуття гумору і здорова, підстава амбіційність» [5, с. 52].

Щоб об'ємніше презентувати особистість митців, В. Шкляр використовує декілька форм психологічного опису особистості: власне (авторське) сприйняття, аналіз персонажа через діяльність та уподобання, характеристика іншими людьми.

Більшість особистостей, зображених в есеях В. Шкляра, належать до інтелігентського середовища радянських часів, тому вони мають подібні захоплення – поезія, вино, паління: В. Положій – «любив Вінграновського, Лорку, Петефі, любив жінок, тютюн і в міру вино» [5, с. 52], Я. Павуляк – «теж умів добре випити» [5, с. 60].

В. Шкляр описово фіксує самовираження митців через спосіб читання поезій, наприклад В. Положій читав «свої вірші напрочуд гарно й виразно, майже артистично. Але не театралью. Він не любив пафосу. Читав приглушеним оксамитовим голосом без крику й епатажного надриву» [5, с. 53–54].

Характер опису в есеї «Останнього рядка початок» можна означити як художньо-енциклопедичний. Від енциклопедії взято лаконічний опис постаті митця, перелік основних творів, точність та довідковий характер інформації, авторську відповідальність за правдивість поданого матеріалу. Художність додає емоційності, суб'єктивності подачі матеріалу.

Характеристики митців, подані через сприйняття іншими людьми, є різними за ступенем і глибиною проникнення у внутрішній стан, за стороною знайомства. Так, В. Шкляр влітає в есеї характеристики Я. Павуляка його колишньою дружиною. Ключовими словами в якій були «геній», «Блудний Лебідь» [5, с. 59]. Наталка наводить пояснення їхнього розриву: «геніальність рідко приживається в рутині сімейних повинностей. Блудному Лебедю іноді треба було зняти із себе крила, випрасувати їх і повісити в шафу, опустившись на землю. Поет цього не вмів. І не хотів. Він літав» [5, с. 60].

Портретування митців через їхні твори – один із традиційних прийомів для Шкляра-есеїста. У цьому разі цитати з художніх текстів або просто перелік написаних творів лягають в основу створення особистості. Твори привідкривають важливе в онтології митців, уможлиблюють їхню інтерпретацію. Так, В. Положій сам охарактеризував себе: «Природа дала мені дар в золотому відерці – Красиве обличчя дала і красиве тіло, Природа дала мені хворе серце, Щоб дужче воно за людей боліло. І дивную жінку дала мені доля, Нерозумну і злу, але дуже красиву, Щоб я виходив на засніжене поле, А бачив спалену Хиросиму» [5, с. 53].

Ці рядки записані В. Шкляром по пам'яті. Вони дають вихід на розуміння коду письменницької праці передусім як вболівання за людей, самотність творчих особистостей. Читач має можливість ознайомитися з важливими узагальненнями про характер творчості як мистецької діяльності, що виражається в обдаруванні, наданому самою природою.

В есеї «Тверда земля Олександра Сацького» В. Шкляр розсипає по тексту перелік творів: повісті «Назар», «Клени», «Ця тверда земля», «До людей», «Моя далека сторона», «Я родом з дитинства», сценарії до фільмів «Перевірено – мін немає» («Ловчен-фільм», Югославія), «Марина», «Київська соната», «У бій ідуть лише «старики»», «Вир», «Сказання про матір» («Казахфільм»), в есеї «Останнього рядка початок» – твори В. Положія: роман «Попіл на рани», повісті «Відпустка з відвідинами близьких», «Розшарування», «М'яч», «Жив-був Іван», книжки «Сонячний вітер», «Човен у тумані», кіносценарії «Вітер у дверях», «Старики в бій не йдуть», п'єса «Совки розлучаються».

Більшість заголовків есеїв В. Шкляра про митців відзначаються лейтмотивністю, у них відображається співвіднесеність смислового навантаження заголовка із ключовою фразою, вплетеною в текст есею, та ідейним меседжем автора. Наприклад, заголовок «Останнього рядка початок» розкрито в цитованих поетичних рядках В. Положія: «Я хотів би спинитись на останнім рядку, що буде для когось першим» [5, с. 56]. Далі В. Шкляр робить вагоме зауваження, що спадкоємцем батька став його старший син – Євген Положій – неординарний молодий прозаїк.

Щоб відтворити процес перцепції, в есеї «Орстдакх: моя зустріч з Аллою Дудаєвою» В. Шкляр використовує принцип емоційної (мотиваційної) фіксації першого враження, що

спирається на зорові образи пам'яті. Саме кризь призму авторського сприйняття подано короткий портрет зовнішності, поведінки та національності А. Дудаєвої: «невисока білява жінка в окулярах. Вона майже весь час мовчала, можливо, тому, що не знала нашої мови, а говорити російською серед «бандерівців» соромилася. <...> Етнічна росіянка, яка, за її словами, стала правдивою чеченкою» [5, с. 84].

Специфіка даного портрета – підпорядкування всіх засобів характеристики (короткі біографічні відомості, ескізність портрету, зв'язок з Україною, рядки з її книги) одній меті – мінімізувати опис зовнішності для передачі сильної внутрішньої волі та специфіки формування світогляду жінки.

У більшості есеїв простежується авторський потяг до виокремлення митців з оточення. Міркування В. Шкляра органічно відтіняють інтелектуальні координати тогочасної дійсності, презентованої в есеї. Потік думок групується навколо антитетичності тогочасності з рисами «пустельності» та вимушеними компромісними діями митців 70-х рр. ХХ ст.: «щоб не задихнутися від мовчання, йому доводилося шукати якогось компромісу між білою вороною власного «я» і чорним воронням їхнього «ми»» [5, с. 54].

В есеях книги «Треба спитати у Бога» В. Шкляра подекуди презентується есхатологічний дискурс як кінченість/обмеженість у часі життя митця. До ознак есхатологічного дискурсу біографічних есеїв В. Шкляра можна віднести такі: 1) українська фольклорна історичність, що проявляється в окремих елементах: червона китайка (труна В. Положія на червоній китайці); 2) антиномічність художнього зображення, коли позиціонується взаємозв'язок понять початку та кінця (навіть після смерті і поховання образ померлого живе в пам'яті знайомих або опис похорону навесні, що декларує собою кінченість людського життя і постійне оновлення/відродження природи); 3) естетична краса та гармонія навколишньої природи; 4) сільський локус (В. Положія поховали під Києвом у Ясногородці, Я. Павуляка в селі Настасів Тернопільської області).

Відтворюючи трагічність подій, В. Шкляр вдається до гри слів: «І тепер, у глухому закутку цвинтаря, де так гірко пах без (без, без, без нього!), я все це побачив увіч і, захлинаючись тютюновим димом, сказав: «Прожили»» [5, с. 57]. Гра слів побудована на принципі смислового поєднання в одному контексті різних значень одного слова *без*: 1) бузок; 2) прийменник, який уживається в разі вказівки на відсутність

когось. Це навіть не гра словами, а гра смислами в межах незмінності форм.

В есеї «Священнослужитель» бачимо ще один спосіб «мовної гри» – «розмивання» меж слів, омонімічну гру слів: *Рим, рима, римар, Римарук*: «Дуже непросто говорити про поета-товариша, з яким ти з'їв не один пуд солі, ще більше випив, пройшов Крим і Рим (Рим, рима, римар, Римарук) <...>» [5, с. 65].

Елементи автопортретування – неодмінні складові частини біографічних есеїв В. Шкляра, цілком побудованих на особистісному сприйнятті постатей описуваних митців, тому із прозових рядків майже будь-якого есею вимальовується візія автора, цікава віддзеркаленням кола спілкування, ставленням до знайомих як особистостей, митців та їхніх творів. Так, через спогад візиту В. Положія до рідної В. Шкляру Звенигородки на Черкащині, відзначення, що весь шлях – 400 кілометрів – було пройдено пішки з речовим мішком за плечима, і припущення, що мандрівник міг спинятися на перепочинок біля гайдамацького джерела Живун у Холодному Яру, відчувається авторська залюбленість у героях гайдамаччини ХХ ст.

Авторська модальність вкраплюється не з метою самопрезентації, самопізнання або самоутвердження, а заради об'ємнішого змалювання постаті, адже автор, сам будучи зануреним у літературний процес, бажає занотувати власне бачення проблем та парадоксів буття українських митців його часу.

В окремих випадках літературний портрет митця в есеях В. Шкляра пов'язується з певною місцевістю. Письменник занурюється в емоційну, поетологічну, історичну ауру Я. Павуляка, переплітає характеристики митця з унікальним топом Настасіва й образом дороги. В есеї «Треба спитати у Бога» авторські рефлексії вражень, спогадів перемежуються зі згадками географічних пунктів, що пов'язані з біографією Я. Павуляка: Настасів на Тернопіллі (мала батьківщина, «центр Всесвіту» [5, с. 59]), Братислава (працював у літературній агенції з авторських прав).

Образ дороги породжує окрему рефлексію, відмінну від тої, що спричинена статичним географічним пунктом. Дорога – це те, що сприяє відтворенню сутності митця, це своєрідна домінанта, за допомогою якої авторські характеристики набувають конкретного прояву, це осердя особистості. Принаймні так уважає В. Шкляр, який пише: «Його постійно кликала дорога, яку в дитинстві йому вистругав з деревця крутого нетлінний тато.

Та дорога кричала в ньому, плакала і сміялася. Та дорога обмотувала йому голову, як бинт» [5, с. 59]. Образ дороги увиразнюється дотичними елементами: «вокзали, потяги, стукіт коліс» [5, с. 61].

Образ дороги в житті Я. Павуляка існує в кількох варіантах: 1) реальному (як відзеркалення руху, змін місць перебування) та 2) образному (як уособлення життєвого шляху). Навіть в епітафії на могилі митця закарбовані поетові слова з називанням лексеми «дорога»: «Лежить поет, а біля нього Лягло усе його майно – Крута, непройдена дорога і лебедине знамено» [5, с. 64]).

Простір і час нерозривно пов'язані в есеях про митців В. Шкляра. Письменник подеколи мозаїчно переміщує часові відрізки, то зближує, то віддаляє події. Так, він проводить паралелі між юнацькими велосипедними подорожами Я. Павуляка у трощу над Стрипою і власними мандрями туди ж, але через півсторіччя з метою збору матеріалу для написання роману про УПА.

Алкогольні нотки пронизують есеї про митців В. Шкляра. Алкоголь щільно пов'язується з побутом філологів. З текстів можна дізнатися не лише назви алкогольних напоїв: пиво («запивали смажену качку темним, як ніч, чеським пивом» [5, с. 62]), паленка («Ярослав дістав із сумки пляшку домашньої паленки, і ми всілися просто на східцях» [5, с. 64]), а й тлумачення значення алкоголю: «У часи «розвинутого соціалізму» алкоголь для творчих людей теж був різновидом внутрішньої еміграції» [5, с. 60].

Есеї В. Шкляра характеризуються впізнаваністю автора. Так, у більшості з них просковзує авторське зацікавлення холоднороськими подіями й особистостями, узагалі боротьбою за незалежність України. Наприклад, в есеї «Кіндрач» згадується зустріч письменника з В. Кіндрацьким на вшануванні героїв Холодного Яру в Чигирині, успадкування воїнами східного фронту холоднороського гасла «Воля України або смерть». В есеї «Священнослужитель: два слова про Ігоря Римарука» маркером виступає слово «трипс» у характеристиці поезії аналізованого митця: «Його вірші іноді скидаються на якийсь священний тайнопис, призначений лише вибраним, а тому я не дуже вірю багатьом шанувальникам Римарука, що начебто вільно й безпечно плавають у бермудському трикутнику його поетичних грипсів (таємні записки в мережі ОУН – УПА)» [5, с. 66].

Наступна особливість есеїв В. Шкляра про митців та визначних особистостей України – це наявність проблеми. Есеї завжди прагне дати від-

повідь на проблемне питання, коли ідея-подразник проковує письменника на створення відповідного тексту, у якому буде проводитися аналіз, що підштовхуватиме до певної відповіді.

Локалізація або регіоналізація також знаходить вираження в есеях про визначних особистостей В. Шкляра, заявляє про себе на літературно-художньому та народно-побутовому рівнях. Ідеться про унікальність певного місця, як-от Валюсин ставок в однойменному есеї.

Оповідь фокусується навколо постатей отамана Чорного Ворона й Івана Лютого-Лютенка на прізвисько Гонта, їхньої батьківщини – села Товмача Шполянського району Черкаської області. Простір есею конкретизується в географічній та генеалогічно-історичній площинах.

Валюсин ставок – топос, що поєднує час. Дружина отамана Гонти – Валентина Колос – втратила чоловіка рано. Втративши разом із ним і жагу до життя, померла в 1946 р. В останні роки вона весь час блукала біля ставка, не звертала уваги на оточення, занурившись у власні спогади та відчуття. В. Шкляр застав ставок у занедбаному стані: «Він пересох, заріс і здичавів. Як людська пам'ять, яку рвали з корінням» [5, с. 97]. В. Шкляр цілеспрямовано робить акцент на цьому місці, зауважує, що раніше про отамана Гонту-Лютого в селі знали одиниці – хіба подружжя Колосів (Володимир Павлович і Галина Василівна), а тепер історичні факти поступово входять до життя села Товмач. Валюсин ставок наповнений живильною енергією пам'яті про отамана Гонту. Авторський ракурс мислення поєднує місце з подіями, що відбувалися там. До цих ліній органічного перетину письменник додає генеалогічну лінію, вплітає в текст лаконічну інформацію про батьків Івана Лютого-Лютенка, Макара та Ївгу.

Топос села Товмач, на думку В. Шкляра та за припущеннями В. Колоса, напряму пов'язаний із постаттю отамана Чорного Ворона. Існує версія, що Чорний Ворон, щоб захистити свою родину, змінив прізвище з Білоуса на Черноусова (Чорноус). Саме Білоуси заселяли окремий куток села.

Як бачимо, в есеї «Валюсин ставок» візуальні та географічні деталі відповідного топосу мінімізовані. Автор концентрує власні міркування в заданих географічних межах, однак виходить на ширший простір.

В есеях «Агатагел і Марія: нечестиве кохання в блакитному інтер'єрі» та «Дещо про симпатії Тараса Шевченка щодо жіночої статі» авторська увага концентрується на стосунках персонажів з особами протилежної статі.

**Висновки і пропозиції.** Отже, портретна рефлексія в есеїстиці В. Шкляра відзначається багатомпонентністю, ухилом на відображення мистецького кола, окремими біографічними деталями, автор-

ською присутністю, художньо-енциклопедичними описами, лейтмотивністю заголовків, використаням принципу емоційної фіксації першого враження, подеколи прив'язкою до географічного простору.

#### Список літератури:

1. Василенко І. Специфіка літературного портрета як жанру сучасної української мемуарної прози : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. Дніпропетровськ, 1997. 20 с.
2. Воронова М. Сучасна українська портретистка : жанрова диференціація і поетика : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.08. Київ, 2006. 20 с.
3. Галич А. Портрет у мемуарному та біографічному дискурсах : семантика, структура, модифікації. Старобільськ : ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2017. 448 с.
4. Шевченко Т. Есеїстика українських письменників як феномен літератури кінця XX – початку XXI ст. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2019. 583 с.
5. Шкляр В. Треба спитати у Бога : новели, есеї, спогади. Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2019. 320 с.

#### Shtolko M. A. PORTRAIT REFLECTION: ARTISTS AS OBJECTS OF ESSAY THINKING V. SHKLYAR: (ON THE MATERIAL OF THE BOOK “YOU NEED TO ASK GOD”)

*The article deals the features biographical essays of V. Shklyar's, which were published in the book “You need to ask God” in the part “Demon of denial”. In particular, attention is focused on the study of the features of portrait reflection. The analysis of essays dedicated to writers Oleksandr Satsky, Viktor Polozhiy, Yaroslav Pavulyak, Ihor Rymaruk, atamans Chorny Voron and Ivan Lyuty-Lyutenko, our contemporary, participant of anti-terrorist operation Vasyl Kindratsky. Emphasis is placed on the essayistic portraits, author's sprint and understanding of the personalities of culture, literature and history of Ukraine of the XIX–XXI centuries. It was found that V. Shklyar combined the statement of originality of the creative contribution of the presented personalities with independence and personality/individuality of Ukraine. A classification of essayistic portraiture techniques is proposed. Dominated by individual portraiture in combination with elements of self-portrait. Examples of portraits, both static and dynamic, are considered. Portraits of writers presented through the visualization of elements of appearance, a list of character traits, analysis of creativity are mentioned. The components of portrait reflection in essays of V. Shklyar's are singled out, among which it is possible to name author's subjectivity, psychological description of personality (owner (author's) perception, analysis of personnel through activity and preferences, characteristic of all people), art-encyclopedic descriptions, leitmotif of titles, use principles of emotional fixation of the first impression, eschatological discourse, “pun”, elements of self-portrait, the presence of problems, localization. The features of the eschatological discourse in biographical essays by V. Shklyar's are outlined: Ukrainian folklore historicity; antinomy of artistic image (positioning the interaction of connection with the concepts of beginning and end); aesthetic beauty and harmony of the surrounding nature; rural locus. Examples of literary portraits of artists in which a certain area plays an important role are analyzed. The role of alcohol in the intellectual environment of the Soviet times is succinctly described.*

**Key words:** essay, biography, portrait, reflection, intellectual environment, pun, Shklyar Vasyl.

## ЛІТЕРАТУРА СЛОВ'ЯНСЬКИХ НАРОДІВ

УДК 821.162.1(Токарчук)  
DOI <https://doi.org/10.32838/2710-4656/2021.3-2/21>

**Мусій В. Б.**

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

### ОПОЗИЦІЯ «ДИКІСТЬ / ЦИВІЛІЗАЦІЯ» В ОПОВІДАННІ ОЛЬГИ ТОКАРЧУК «ZIELONE DZIECI»: ДО ПИТАННЯ ПРО ХУДОЖНЮ ЦІЛІСНІСТЬ КНИГИ «OPOWIADANIA BIZARNE» («ДИВОВИЖНІ ІСТОРІЇ»)

*У статті йдеться про книгу Ольги Токарчук «Дивовижні історії» як про міжтекстову єдність. Досліджуються зв'язки між такими оповіданнями, як «Зелені діти», «Transfugium», «Гора Всіх Святих». Підстави їх зіставлення – наявність в оповіданнях загальних мотивів. В оповіданнях «Зелені діти» та «Transfugium» це мотив метаморфоз, перетворення людини на вовка, в обох творах пов'язаний із наявністю синкретичного зв'язку між деякими людьми та природою. В оповіданнях «Зелені діти» та «Гора Всіх Святих» – це мотив наявності у дітей чудової цілющої сили. Зелені діти отримують цю силу від спілкування із природою – від сонця, місяця, дерев. Діти і ззовні схожі на дерева – оливковий відтінок шкіри, зелене волосся, схоже на мох. В оповіданні «Гора Всіх Святих» діти є клонами святих мучеників. Їх створюють для того, щоб повернути світові добро, любов, милосердя, гармонію. Вони, на відміну від Зелених дітей, лікують не тіло, а душу.*

*Головне завдання автора статті – визначити авторську концепцію шляхом аналізу семантичних опозицій в оповіданні «Зелені діти». У центрі уваги – опозиція «дикість – цивілізація». «Дикість» пов'язана з первісним для світу станом тотожності людини та природи. «Цивілізація» – з відчуженням людини від природи, самотністю, війнами. З нею пов'язана опозиція «своє – чуже». Її роль у творі зумовлена тим, що розповідь веде іноземець, який приїжджає на службу до короля Польщі, а потім опиняється на Волині (території, яка зараз належить Україні). Як відомо, слов'янські народи зберігають особливо тісний зв'язок із природою. Згідно з авторською концепцією людство поступово розвивається, для нього стають обов'язковими просвіта, наука, культура, але цей розвиток має і негативний бік – природа перетворюється для людини на «таємниче Ніщо».*

**Ключові слова:** мотив, семантична опозиція, оповідання, авторська концепція, художня цілісність, Ольга Токарчук.

**Постановка проблеми.** Проблема цілісності давно і плідно розробляється літературознавцями. Класичними у цьому відношенні є праці М. М. Бахтіна, М. М. Гіршмана, Н. Л. Лейдермана, інших вчених [2]. Водночас вона не втрачає своєї актуальності. Це викликано різними факторами. Сучасна польська письменниця Ольга Токарчук у нобелівській лекції, яку вона прочитала у Шведській академії, пов'язує тяжіння до цілісності з пошуками авторами «нової формули» для вираження «невпорядкованого ритму» сучасного світу. За її словами, «письменницьке мислення працює в категоріях синтезу, звідси це вперте колекціонування будь-яких дрібниць і спроби заново склеїти

з них ціле», а тому й оповідання у художньому творі повинно бути «багатовимірним», здатним «складати з клаптів єдиний малюнок, відкривати сузір'я в рутинних дрібницях». «Не виключаю, – зазначила письменниця, – що настав час із більшою довірою поставитися до фрагменту, адже саме фрагменти створюють конфігурації, здатні передати більше і точніше, вести розповідь відразу в декількох вимірах. Наші історії могли б відбитися одна в одній, і навіть не один раз, а між їх героями намітилися б відносини, про які ми не підозрювали» [6]. Спробуємо виявити такі зв'язки між «окремими фрагментами» на прикладі її книги «Дивовижні історії» (2018).



**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** В Інтернеті міститься чимало матеріалів стосовно біографії та творів Ольги Токарчук. Здебільшого це інтерв'ю, тобто публікації скоріше популяризаторського характеру [наприклад, 8], але є і наукові дослідження. Одна з найбільш ґрунтовних статей про прозу О. Токарчук належить Ірині Адельгейм, котра є одночасно її перекладачкою. Ірина Адельгейм звертається до вирішення проблеми картини світу в творах Ольги Токарчук, філософії життя та смерті письменниці. До проблеми цілісності звертається літературознавець із Токіо Х. Огура, досліджуючи її роман «Дім денний, дім нічний» (1999). Він розглядає «дзеркальну функцію фрагментарності твору», мотивує її «відтворенням стану нестабільності» [7, с. 251]. Книга О. Токарчук «Дивовижні історії» як міжтекстова єдність або в аспекті семантики опозицій в оповіданнях, з яких вона складається, поки що не досліджувалася.

**Постановка завдання.** Як відомо, головні ознаки тексту – членованість і зв'язність. На семантичному рівні у зв'язках роз'єднаності-взаємодії знаходяться такі елементи тексту, як опозиції. Ними задається вибір художньо-виразних засобів, лексичний рівень, система мотивів і образів. За допомогою вивчення семантичних опозицій можна скласти уявлення про аксіологічні пріоритети автора. Оповідання «Зелені діти» буде цікавити нас як із погляду внутрішньої його організації як окремого твору (а саме структуроутворююча роль опозиції «дикість / цивілізація» в ньому), так і у плані зв'язку цього оповідання з іншими, що входять до складу книги «Дивовижні історії».

**Виклад основного матеріалу.** Оповідання Ольги Токарчук, обране нами як об'єкт дослідження, називається «Зелені діти, або Опис дивовижних подій на Волині, складений медиком Його Королівської Величності Яна Казимира Вільямом Девісоном». Така назва твору (а події в ньому відбуваються у середині 1600 рр.) відповідає літературній традиції, що зберігалася в літературі аж до XIX ст. У назві міститься у стислій формі інформація про основний зміст, вона орієнтує читача на дивовижність подій, поширена і самодостатня [3, с. 118], і, що ще важливіше, у назві задана семантична опозиція «своє – чуже» як головна. Про «дивні» події, що трапилися на екзотичній для нього Волині, пише шотландець, котрий прожив довгий час у Франції. Він відразу зізнається в тому, що Польща, в якій він опинився, була для нього чужою. Отримавши запрошення зайняти пост королівського лікаря і директора королів-

ського саду, він побоювався поїздки, оскільки країна, у яку він їхав, була віддалена від центру світу. «Я, – згадує Девісон, – боявся чужих звичаїв, жорстокості східних і північних народів...» [8, с. 13]. У зв'язку з його згадками про суворість польських зим у тексті з'являється така деталь, як шуба з вовчої шерсті, яку подарував своєму лікарю король Ян Казимир.

Якщо врахувати, що шотландцем описана місцевість, на якій проживали давні неври, то тут можна виявити зв'язок з міфопоетичними уявленнями про тотожність людей і диких тварин. У четвертій книзі «Історії» «Мельпомена» історик Геродот, хоча і підкреслює, що сам у подібні «вигадки» не вірить, все ж наводить відомості про те, що «кожен невр щорічно на кілька днів перетворюється на вовка, а потім знову набуває людську подобу» [4, с. 213]. Закономірним є припущення, що неври вважали вовка своїм тотемним предком. У дні культових свят вони носили вовчі шкури та маски. Саме із традицією карнавалового переодягання у вовчі шкури, приуроченого до осінньо-зимового сезону, В. В. Іванов пов'язує назву грудня давніми чехами (*vľčí měsíc*) [5].

Мотив перетворення людини на вовка є структуроутворюючим в іншому оповіданні із книги «Дивовижні історії» – «Transfugium». Головна проблема, яка вирішується в ньому: чи можна вважати нормальним ігнорування людиною межі між собою і природним світом. Сестра жінки, котра зважилася на перехід в інше тіло (вовка), оцінює її крок як протиприродний [8, с. 139]. Іншої думки дотримується професор Хой, керівник ритуалу *transfugium* (втечі). «Unus mundus. Світ єдиний», – каже він [8, с. 142]. Головну причину трагізму існування сучасної людини він бачить у її відчуженні від переживання цілісності світу. Західна людина, за його словами, «переконана, що катастрофічно і радикально відрізняється від інших людей, від інших істот». Звідси – трагізм її світосприйняття [8, с. 141]. Отже, тут очевидна опозиція «дикість – цивілізація». Дикий світ для сучасної людини невідомий і незрозумілий. «Ми самі від нього відокремилися, – каже Хой, – і тепер, щоб туди повернутися, повинні змінитися. <...>. Ми – в'язні самих себе» [8, с. 139]. Героїні оповідання «Transfugium» вдається подолати себе і погодитися з рішенням сестри почати нове коло життя в новому стані. Вільям Девісон залишається «європейською людиною», абсолютно відчуженою від урозуміння можливості синкретичного зв'язку зі світом природи. Тому, на наш погляд, те, що вовча шуба залишається для нього

лише одягом, порятунком від холоду, – деталь, яка підкреслює його відчуження від навколишнього («дикої, окраїнної країни» [8, с. 16], «віддаленого кола цивілізації» [8, с. 30], «дикого краю» [8, с. 18], «периферії світу» [8, с. 46]). У зв'язку із цим відчуженням він ставиться до дітей, яких знайшли у лісі солдати, як до екзотичних дикунів. Він називає їх «дичиною», «здобиччю рідкісною». Розглядаючи їх, він стежить, щоб вони його не вкусили. Діти і справді схожі на диких тварин («Злякавшись чого-небудь, кидалися на землю і, ставши на коліна, норовили вкусити, а коли їх лаяли, згортали в клубок і надовго завмирили. Між собою пояснювалися якимись хрипкими звуками, а ледь визирало сонце, скидали з себе одяг і підставляли тіло сонячному теплу» [8, с. 31]; спів дівчинки був «схожий на муркотіння» [8, с. 32]), але ще ближчі вони до світу рослин (Девісону здається, що дівчинка харчується сонячним світлом, як і рослини, через шкіру [8, с. 32]). Найчудовішим у дітях був відтінок їхньої шкіри: «чи то молодого горошку, чи то італійських оливок. Волосся ж, яке нечесаними пасмами звисало дітям на обличчя, було світлим, але мовби було покрите зеленим нальотом, на зразок замшілих каменів» [8, с. 23]. Незвичним, зумовленим синкретичним зв'язком із природними явищами, виступає і розуміння цими дітьми смерті.

Тема смерті – одна із провідних у творчості Ольги Токарчук. Мотив вмирання об'єднує ряд творів і в «Дивовижних історіях». У «Банках із домашніми заготовками» йдеться про добровільне занурення матері та сина у простір не-життя (затишний підвал із килимком і кріслом для матері та кут кімнати з телевізором для сина), їх поступове перетворення на подобу домашніх заготовок. У «Швах» – про суб'єктивність сприйняття часу чоловіком, котрий поховав дружину. Про смерть йдеться у «Правдивій історії», герой якої раптово, після намагання допомогти вмираючій жінці у метро, сам опиняється у просторі тотальної самотності та вмирає. В оповіданні «Серце» герой безуспішно намагається зрозуміти нові для нього почуття, страхи, сни після того, як йому пересаджують чуже серце. У «Transfugium» сестра героїні здійснює перехід в інше, вовче тіло, назавжди вмираючи для всіх рідних. У «Горі Всіх Святих» йдеться про смерть тих, кого пізніше приєднали до лику Святих. У «Календарі людських свят» – про смерть як порятунок від кола щорічних страждань в ім'я спокутування гріхів людських. Мотивуючи художній інтерес О. Токарчук до смерті, Ірина Адельгейм звертає увагу на

психотерапевтичну спрямованість її творів. Так, зокрема, стосовно роману «Анна Ін в гробницях світу», який відсилає читача до міфу про подорож шумерської богині Інанни у простір смерті до своєї сестри Ерешкігаль, дослідниця пише про пошуки Ольгою Токарчук шляхів «прийняття реальності смерті як частини архаїчного взаємного обміну людини із природою» [1, с. 298]. Тема смерті присутня і в оповіданні «Зелені діти». Воно починається із зізнання Девісона про страх померти в чужій країні так само, як і Рене Декарт, який застудився та помер у Стокгольмі. Пізніше він міркує про смерть у зв'язку з війнами, коли «дикуни-татари» спляють людей селами, покриваючи землю «лісами шибениць» і «чорними згарищами з обвугленими тілами людей і тварин» [8, с. 21]. І, навпаки, «зелений народ» вільний від страху вмирання. Він сприймає смерть як перехід в інший стан природи. «Вони, – розповідає Девісону Ричівольський, – вважають себе плодами. Людина є плід, стверджують вони, і його повинні з'їсти тварини. Тому своїх померлих вони прив'язують до гілок дерев і чекають, поки тіло розтерзають птиці і лісова звірина» [8, с. 43].

Про таємниці природи замислюються всі ті, хто побачив Зелених дітей, але по-різному сприймають природне. Слуги – здебільшого за допомогою міфологізації явищ природи, віри в магичні, демонічні властивості дітей, знайдених у лісі. Невипадково вони назвали хлопчика «зеленим чортом» [8, с. 35], а падіння Девісона на березі й отримані ним травми приписали закляттям, нібито «кинутим» на нього «цими істотами» [8, с. 29]. Для короля Яна Казимира, звиклого до простору палацу з його рукотворною красою, природа – «хаос» і «велике Ніщо» [8, с. 24]. Сам Девісон як людина, для якої головне наука, бачить у природі все, що оточує людей, «виключаючи людське», тобто самих людей і творіння їхніх рук [8, с. 23]. Таким чином, він абсолютно протиставляє людське природному. Вірячи у здоровий глузд і розум творіння Божого, він понад усе ставить раціоналізм. «Європа там, – вигукує він, – де панує розум» [8, с. 29]. Що ж стосується природи, то вона залишається йому чужою, оскільки не «складається в гармонійне ціле». Звідси – переживання ним «загадкового безсилля» [8, с. 46]. І лише Ричівольський, юнак, якого Девісон вже бачив «при собі на французькому дворі», перейнявся потягом до світу дикості, до того краю, де «місяць світить так само яскраво, як сонце», де «люди живуть на деревах, а сплять в дуплах», не потребують «у великій кількості їжі та задовольняються лісовими

ягодами, грибами і горіхами», де немає того, що лякає людину у світі цивілізації – війн, «спалених сіл» [8, с. 41]. «Крім того, – ділиться Ричівольський з Девісоном історіями про край Зелених людей, – вони вміють знаходити спільну мову з тваринами, а оскільки не їдять м'яса і не полюють, ті дружать з ними і надають допомогу. Здається, навіть розповідають їм свої звірині історії, що дозволяє цим людям стати мудрішими і краще пізнати природу» [8, с. 46]. Все це нагадує опис стану людей Золото століття, матір'ю яких була Гея, Земля.

Однак «Зелені діти» більше нагадують не грецький міф, а легенди про Щуролова, оскільки Зелена дівчинка зрештою відводить за собою із садиби тридцять чотири дитини, «все потомство місцевих жителів» [8, с. 45]. Діти вільно роблять свій вибір на користь природності. «Селище, – з гіркотою згадує Девісон, – втратило все, що було свіжим і юним, втратило своє майбутнє» [8, с. 45]. Зрозуміти, а головне, змиритися з тим, що трапилося з дітьми, зрілим людям, для яких синкретичний зв'язок зі світом природи назавжди втрачений, неможливо. Межі між дикістю і цивілізацією для них нездоланні.

Описуючи Зелених дітей, Девісон повідомив про одну дивовижну їхню здатність – звільняти тіло від фізичних страждань. Свою цілющу силу дівчинка спочатку проявила щодо короля. Палець на його нозі так сильно набрякнув від подагри, що він не міг стримати стогонів. Наче відчувши його біль, дівчинка «кинулася до хворих стоп його величності» та «взялася натирати палець своїм нечесаним волоссям», і через мить біль короля зменшився [8, с. 25]. Іншим разом дівчинка потерла своїм волоссям поламану ногу Девісона. «Я, – згадує він, – зашипів від болю, якого завдавав навіть легкий дотик волосся, але мужньо все витримав, і поступово біль став слабшати і набряк нібито зменшився. Дівчинка повторила цю процедуру тричі» [8, с. 30]. Саме тотожність із природним світом наділяє цих дітей особливими здібностями.

Близьким до «Зелених дітей» у цьому плані є оповідання з «Дивовижних історій» «Гора Всіх Святих». У ньому діти створюються вченими внаслідок клонування Святих для того, щоб у майбутньому повернути світу природний стан миру, любові та гармонії. Тому в оповіданні «Гора Всіх Святих» немає антитези «природність – культура», адже, по суті, те, що є результатом цивілізації – наука, виступає основою встановлення ідеального стану світу.

Діти, з якими героїня оповідання зустрічається в науковому Інституті у Швейцарії, не схожі на

Зелених дітей. Вони користуються комп'ютерами, живуть у міських квартирах у країнах сучасної Європи, знають про те, що відбувається в різних частинах світу... Вони не є цілителями тіла, як Зелені діти, що користуються волоссям, яке нагадує мох, волоссям, яке нагодоване силою сонця, місяця, дерев. Діти в «Горі Всіх Святих» здатні лікувати душу, але графік, який героїня робить після знайомства з дітьми, відсилає читача до оповідання «Зелені діти» «Основний графік, таким чином, нагадував дерева з більш і менш пишними кронами. Найтовстіші, найкраще промальовані, були найбільш правдоподібними. Я побачила чимало дерев, які нагадували лапаті баобабі з сотнями гілочок-можливостей. Бачила і такі, в яких домінувала одна товста гілка. Діти – красиві та мудрі людські діти, перетворені на дерева» [8, с. 208]. Оповідання «Гора Всіх Святих» закінчується тим, що героїня, вмираючи від раку, не звільняється від фізичного болю, але знаходить душевний спокій. «Вона, – повідомляє героїня про Мірі, яка є повернутою у світ Святою Кларою Ассизькою, – зовсім не здивувалася, коли, на мить завагавшись, я взяла її долоні та поклала на свій лоб. Лише через кілька секунд вона зрозуміла, в чому справа, і торкнулася також моїх очей і вух, а потім поклала обидві руки на моє серце, яке потребувало їх найбільше» [8, с. 209]. Якщо поставити поруч оповідання «Зелені діти» та «Гора Всіх Святих», припустима антитеза «давнє, язичницьке / нове, християнське», але припустиме і зближення: чудодійна сила дітей – один із ключових мотивів у кожному з них.

**Висновки і пропозиції.** Вивчення оповідання «Зелені діти» дає підстави судити про книгу Ольги Токарчук «Дивовижні історії» як про міжтекстову єдність. Зв'язок зазначеного оповідання з іншими частинами книги проявляється на ряді рівнів: тематичному, мотивному, образному і, що найбільш важливо, концептуальному. Цей зв'язок зумовлено установкою письменниці на формування картини з розрізнених фрагментів. За такого з'єднання творів у міжтекстову цілісність втрачається можливість одноплановості тлумачення того, що в них відбувається. Одна із центральних проблем, які об'єднують оповідання – шляхи повернення людству стану гармонії із зовнішнім світом і подолання тотальної самотності людини, досягнення внутрішньої, душевної гармонії. Письменниця не претендує на відкриття Абсолютної істини, але, складаючи картину з окремих фрагментів-історій, вона залучає читача до її пошуків.

Список літератури:

1. Адельгейм И. Е. «Мы все умрем и должны к этому подготовиться...». Страх смерти и художественная аутопсихотерапия в польской прозе 2000-х гг. *Славянский альманах*. Вып. 1–2. 2016. С. 292–306.
2. Андреев А. Н. Теория литературы : учебник : в 2 ч. Ч. 1: Художественное произведение. Минск : Изд-во Гревцова, 2010. 200 с.; Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа. М. М. Бахтин. Литературно-критические статьи. Москва : Художественная литература, 1986. С. 473–500; Гарбузинская Ю. Р. Поэтический и прозаический типы строения художественной целостности. *Вестник Самарского университета. История. Педагогика, Филология*. 2016. № 2. С. 135–140; Гиришман М. М. Литературное произведение. Теория художественной целостности. Москва : Языки славянской культуры, 2002. 528 с.; Золотухин Г. А. Диалектика системно-целостного анализа. Г. А. Золотухин. *Литературно-критическая деятельность: диалектика объективного и субъективного*. Киев : Наукова думка, 1992. С. 64–107; Лейдерман Н. Л. Жанр и проблема художественной целостности. *Проблемы жанра в англо-американской литературе*. Вып. 2. Свердловск : Свердлов. гос. пед. ин-т, 1976. С. 3–27; Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Москва : Искусство, 1970. 384 с.; Слюсарь А. А. О художественной целостности литературного произведения и цикла. *Слюсарь Арнольд Алексеевич. Memoria*. Одесса : Астропринт, 2009. С. 223–231.
3. Богданова О. Ю. Заголовок как элемент текста. *Вестник Костромского гос. ун-та*. 2007. № 1. С. 116–119.
4. Геродот. История : в 9 кн. Ленинград : Наука, 1972. 600 с.
5. Иванов В. В. Реконструкция индоевропейских слов и текстов, отражающих культ волка. *Известия АН СССР. Серия литературы и языка*. 1975. Т. 34. № 5. С. 399–408.
6. Нобелевская лекция Ольги Токарчук / пер. с польск. Елена Рыбакова. URL: <https://introvertum.com/nobelevskaya-lekczia-olgi-tokarchuk-polnyj-tekst/>
7. Огура Х. О восточном мышлении в творчестве Ольги Токарчук. *Славянский альманах*. Вып. 3–4. Москва : Индрик, 2016. С. 250–265.
8. Творчість Ольги Токарчук: кілька крапок над «і». (Частина 1). URL: [itakcent.com/2009/09/28/tvorchist-olhy-tokarchuk-kilka-krapok-nad-i/](http://itakcent.com/2009/09/28/tvorchist-olhy-tokarchuk-kilka-krapok-nad-i/).
9. Токарчук О. Диковинные истории / пер. с пол. И. Адельгейм. Москва : Эксмо, 2019. 288 с.
10. Хольмстрем И. Межтекстовое единство как предмет литературоведческого анализа (К вопросу о «размежевании» понятий). URL: <http://refdb.ru/look|2072358.html>.

**Musiy V. B. OPPOSITION “WILDNESS / CIVILIZATION”  
IN OLGA TOKARCHUK’S STORY “ZIELONE DZIECI”: TO THE PROBLEM  
OF ARTISTIC INTEGRITY OF BOOK “OPOWIADANIA BIZARNE” (“ODD HISTORIES”)**

*The author of the article wonders about artistic integrity of Olga Tokarchuk’s book “Odd histories” and dwells in detail on such stories in the book, as “Green children”, “Transfugium”, “The Mountain of All Sacred”. The reason of their comparison is the presence of common motives in the stories. Thus, attention is focused on the situation of person’s meeting with a stranger, incomprehensible. The common for “Green Children” and “Transfugium” is motive of metamorphosis. In both stories this motive is connected with the presence of syncretic communication between their heroes and the nature. In the “Green Children” and “Mount of All Saints” – it is a motive of the presence of a wonderful healing force in children. In the “Green Children”, children receive this force from communicating with nature – from the sun, the moon, trees. Moreover, they externally look like trees – olive skin shade, green, similar to moss hair. In the story of “Mount All Saints” – children are clones of the Holy Martyrs. They are created in order to return to the world love, mercy, harmony. They, unlike Green children, treat not the body, but the soul. Motivating the textual integrity of “Odd histories”, the author of the article bases on the conception of Olga Tokarchuk, which was formulated in her Nobel lection.*

*The main task of the paper is to determine the author’s conception by analyzing semantic oppositions in the story “Green Children”. First of all, the opposition “wildness – civilization”. “Wildness” is associated with the initial state of the identity of human being and nature. “Civilization” – with the alienation of people from nature, their loneliness, wars in the world. Private character has the opposition “alien / own”. Its role in the story is due to the fact that the history of Green children is conducted by a foreigner coming to the service for the king of Poland and traveling around the territory, which is now Ukraine. As you know, Slavic peoples retain a particularly strong connection with nature. According to the author’s conception, humanity is gradually developing, science, culture becomes a necessary part of human being’s life. But this development has a negative side – nature turns into a “mysterious Nothing” for people.*

**Key words:** *motive, semantic opposition, story, author’s conception, artistic integrity, Olga Tokarchuk.*

UDC 821.161.2

DOI <https://doi.org/10.32838/2710-4656/2021.3-2/22>**Nanivsky R. S.**

Narodowy Uniwersytet „Politechnika Lwowska”

## EUROPA ŚRODKOWA JAKO LOKALIZACJA PRZESTRZENI FABULARNEJ BOHATERA-PODRÓŻNIKA W TWÓRCZOŚCI ANDRZEJA STASIUKA

Статтю присвячено творчості відомого сучасного письменника-мандрівника Анджея Стасюка (Andrzeja Stasiuka). Широкому загалу митець відомий численними подорожками, переважно по Центральній і Східній Європі, хоча за його плечима були мандрівки далеко за її межі. Забуті, периферійні краєвиди зазвичай служать джерелом натхнення та інспірації, надихають до філософських роздумів про сутність буття і до літературної творчості. У творах автор розкриває різноманітні соціокультурні явища й оригінальність складних і суперечливих тем.

В огляді наведено погляди відомих польських критиків і публіцистів, таких як: Кінга Дунін (Kinga Dunin), Павел Дунін-Вонсович (Paweł Dunin-Wąsowicz), Артур Грабовський (Artur Grabowski), Даріуш Новацький (Dariusz Nowacki), Міхал Навроцький (Michał Nawrocki), Мечислав Орський (Mieczysław Orski), Дарія Ружицька (Daria Różycka).

Наприклад творів «Білий крук / Biały kruk» (1995), «Дукля / Dukla» (1997), «Дев'ять / Dziewięć» (1999), «Дорогою на Бабадаг / Jadąc do Babadag» (2004), «Ніч. Слов'янсько-німецький медичний трагіфарс / Noc. Słowiańsko-germańska tragifarsa medyczna» (2005), «Зима / Zima» (2001) тощо, автор у характерному для нього стилі представляє читачеві образи героя-мандрівника, який подорожує по віддалених і маловідомих закутках Європи, де ще збереглися інші звичаї та ідеали.

Персонажі А. Стасюка, перебуваючи у власному образному просторі, змушені вийти у реальність, щоб вирішити глобальні або життєві проблеми. Пошук пристанища та свого місця у житті, зіставлення особливостей культури тієї країни чи регіону, куди він потрапив, стають важливим елементом у формуванні особистості героя, який найчастіше перебуває у мандрах через внутрішні переживання і дисгармонію, а подорожі до «загублених» і далеких від цивілізації світів стаються черговою спробою віднаходження нових орієнтирів.

**Ключові слова:** Andrzej Stasiuk, bohater, obraz, podróżujący, cywilizacja, Europa Środkowa, obraz, prowincja, tożsamość, wartości.

**Sformułowanie problemu i uzasadnienie znaczenia.** Obraz prowincjonalnego bohatera-podróżnika w pisarstwa Andrzeja Stasiuka daje się obserwować szczególnie w dziełach z lat dziewięćdziesiątych i początku dwutysięcznych. Należy wymienić tu utwory, których forma gatunkowa jest niejednorodna – a przy tym zaznacza się w nich tendencja do autorefleksji. Do najciekawszych dokonań pisarza z pewnością można zaliczyć „Biały kruk”, „Dojczland”, „Dukla”, „Fado”, „Jadąc do Babadag”, „Opowieści galicyjskie”, „Przez rzekę”, „Zima” i in.

**Analiza badań i publikacji.** Badania nad twórczością Andrzeja Stasiuka można spotkać u takich znanych polskich krytyków jak: K. Dunin, P. Dunin-Wąsowicz, A. Grabowski, D. Nowacki, M. Nawrocki, M. Orski, D. Różycka i in.

Jednak zarówno przeciwnicy jak i zwolennicy twórczości Stasiuka nie mogą zaprzeczyć, że „oryginalności bodaj nikt nie odważył się przepisać”

[6, s. 90]. Dla Dariusza Nowackiego pomysły Stasiuka przypominają rozwiązania prozatorsko-stylistyczne Marka Hłaski albo Jana Rybowicza, którego twórczość odczytywana jest jako „krzyk samotności” człowieka „niedostosowanego”, pełnego kompleksów, targanego sprzecznościami wewnętrznymi, które dodatkowo pogłębiała choroba alkoholowa.

Do przeciwników takiej opinii należy krytyk, Mieczysław Orski, który uważa, że Stasiukowi „nie po drodze” z Janem Rybowiczem czy Andrzejem Pastuszkim albo Markiem Harnym [7, s. 52]. Zdaniem Artura Grabowskiego, twórczość Andrzeja Stasiuka jest godna uznania, a samego pisarza stawia krytyk w jednym rzędzie z Lwem Tołstojem i Fiodorem Dostojewskim, Joycem i Beckettem, Musilem i Brochem, Stendhalem i Proustem. Ponadto, chcąc doszukać się artystycznego pokrewieństwa z mistrzami prozy, nazywa Stasiuka „Kafką-miniaturzystą, Schulzem-analitikiem, Płatonowem-wizjo-

nerem” [2, s. 191], a zbiór opowiadań „Przez rzekę” nazywa „prawdziwie wybitnym dziełem” [2, s. 191]. Michał Nawrocki zalicza natomiast prozę autora „Dukli” do „intelektualnej ewolucji” [5, s. 14], którą zajmuje się pisarz.

Wśród krytyków są jednak i tacy, którzy „Przez rzekę” w ogóle odrzucają jako książkę banalną i pustą, ale zgodnie twierdzą, że prawdziwie dojrzałą, książką wysokiej próby jest „Dukla” [3, s. 297]. Dariusz Nowacki do pochwał odnoszących się do „Dukli” dodaje jednak zarzut „stosowania anachronicznych chwytów i młodopolszczyznę” [3, s. 297].

**Sformułowanie celu artykułu.** Problematyka utworów, ukazujących życie na peryferiach zainspirowana została obserwacjami regionów ominiętych przez cywilizację, dokonany przez pisarza podczas licznych podróży. Wyprawy, do tych odległych od większych ośrodków miejscowości są zazwyczaj pełne utrudnień, zważywszy na poważne ograniczenia dostępu do środków komunikacyjnych lub całkowity ich brak. Trud ten owocuje jednak zwykle utworami, w których autor drobniawo oddaje rzeczywistość tych niemal hermetycznych mikroświatów. Mimo wszystko opisana przez pisarza rzeczywistość przyciąga czytelnika wyjątkowym klimatem, którym przesycone jest wszystko, co otacza człowieka, włącznie z małymi przydrożnymi knajpami

**Prezentacja głównego materiału badawczego.** Na początku dwudziestego pierwszego wieku, mimo społeczno-obyczajowych zmian, które usuwają ze świadomości społecznej niesprawiedliwe obiegowe opinie, wciąż aktualne pozostaje pytanie o tak zwaną Europę drugiego gatunku. Skutkiem tych przekonań jest podtrzymywanie stereotypu dotyczącego podziału Europy na „lepszą” i „gorszą”. Mimo że czasy się zmieniły i już wkrótce rozpocznie się trzecia dekada, od czasu kiedy przestało istnieć państwo ZSRS, jednak do dzisiaj istnieje stereotyp, dotyczący krajów Europy Środkowej: „<...>Prawie na końcu świata wśród Rusinów, wśród Cyganów nieznających czasu, na skraju Ukrainy, fetysze jaśniały w gablotach onirycznym, ironicznym blaskiem popowych epifanii” [1, s. 93].

Takie niesprawiedliwe opinie nieuchronnie doprowadzają do kompleksu niższości, który towarzyszy mieszkańcom terenów postrzeganych w ten sposób. Wydaje się, że minie jeszcze wiele czasu, zanim Wschód – wciąż postrzegany jako peryferie Europy – zmieni swój wizerunek i stanie się „równorzędną” częścią kontynentu. Wagę tego problemu dostrzeżono dopiero na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, kiedy zaczęły rodzić się pomysły, w jakim kierunku miałyby dążyć środkowa część kon-

tynentu europejskiego, by ów krzywdzący stereotyp przezwyciężyć. Mimo pewnych osiągnięć w tej dziedzinie, wiele jeszcze należy uczynić. Dla Stasiuka ta część Europy przede wszystkim obserwuje się z punktu widzenia Ojczyzny i nie wiele odchodzą pisarza sądy i stereotypy. Więcej tego, w nich on widzi swoi zalety i niepowtarzalność tego regionu: „<...> *Moja Ojczyzna leży naprawdę w środku Europy, w jej absolutnym sercu. Do tego stopnia, że symetryczna pionowa oś arkusza „Europa – polityczna mapa” przebiega dokładnie przez Koluszki i w tych samych Koluszkach przecina się z nią oś poziomowa. W tym sprawiedliwym układzie z Koluszek jest tak samo daleko do Glasgow, jak do Erewania, a Madryt staje się dokładną antypodą Ufy*” [1, s. 84].

To niełatwe zadanie komplikuje dodatkowo różnorodność społeczeństw, a co za tym idzie – istnienie odrębnych wizji rozwoju tożsamości europejskiej w nowych warunkach politycznych. Towarzyszy temu zacieranie indywidualnych różnic na pograniczach kulturowych, co budzi sprzeciw zwolenników zachowywania własnej odrębności przez każdą z grup. Według Stasiuka Europa wygląda następująco: „*Mapa Europy przypomina talerz z jakimś nieudanym daniem. Niemiecki kotlet, fura rosyjskich ziemniaków, francuska Salata, włoski szparag, hiszpański deser i brytyjski kompot na popitkę. To tu, to tam wszystko równo upačkane plamami jakiś sosów. Sos węgierski, sos czeski, rumuńskie sadzone jajko, szwedzko-norweski śledź z dorszem na przystawkę, musztarda Beneluksu, polski szpinak, nadgryziona i pokruszona grecka kromka – jednym słowem, niezły pasztet*” [1, s. 89].

Autor podejmuje próbę obrazowego „uporządkowania” Europy i odwołuje się do zakorzenionych w świadomości wielu społeczeństw słów-kluczy: „historia” i „pamięć” [1, s. 92]. Zadaje przy tym pytanie, gdzie tak naprawdę należy szukać Europy Środkowej. Na mapie? W pamięci historycznej? W wyobraźni? A może w ogóle nie warto już wskrzeszać tego terminu, skoro dyskusje, jakie animował, wygasły, a polityczno-społeczne realia tak się zmieniły?

Europa Środkowa mimo upływu lat ciągle jest postrzegana wyłącznie przez pryzmat złej sytuacji ekonomicznej mieszkańców, których poziom życia daleki jest od zachodnioeuropejskich standardów. Niezadowolający stan gospodarki przekłada się bezpośrednio na słabszy rozwój krajów dawnego „bloku wschodniego”, doprowadzając do emigracji zarobkowej. Wiele regionów, skąd wyjeżdżają ludzie, trafia na listę tak zwanych regionów wycofanych życia społecznego, które w efekcie są omijane zarówno przez turystów jak i inwestorów, a w końcu zapomniane.

Andrzej Stasiuk z dużą dawką ironii wypowiada się o „półdzikich miastach na Wschodzie” [11, s. 7], które budzą jedynie wstręt i obrzydzenie, przyciągając tylko poszukiwaczy mocnych doznań, a w „Jadąc do Babadag” procesy, które zachodzą w Europie powinny być „powołaniem” a nie „determinacją”. Pisarz wydaje się być zaniepokojony tym, jak w obecnej Europie potrzeba „zakorzenienia się” schodzi na drugi plan, a dominujący staje się brak zainteresowania kulturą sąsiadów. Taka tendencja może przyczynić się do powstania Europy bez „świadomości historycznej”, a mieszkańcy tego wielokulturowego tygla, odarci zostaną z indywidualności i staną się jedynie konsumentami wytworów cywilizacji zachodniej.

Literackim przykładem takiego spojrzenia na przedstawiony problem jest cykl opowiadań zatytułowany „Zima”. W utworze zostaje przedstawiony obraz odległej, zapadłej prowincji, która, według obserwacji pisarza, zniekształca się pod wpływem zmian o charakterze globalnym. Akcja rozgrywa się w okolicach Beskidów Niskich, gdzie po upadku byłego systemu społeczność pozostaje zagubiona w obliczu zmian i wobec nowej rzeczywistości. Większość bohaterów ciągle egzystuje w biedzie a nawet nędzy. Stasiuk jako przeciwnik politycznych posunięć, których efekty są najdotkliwiej odczuwalne dla małych społeczności, ostrzegał w swojej twórczości przed skutkami, jakie niesie ze sobą taki model wprowadzania zmian. Przykładem takiej sytuacji posłużyć mogą członkowie niemieckiej rodziny z „Ciemnego lasu”, a szczególnie ich wiecznie dojrzewający syn, który zawsze pozostanie niedojrzały.

Stasiuk woli zatem fascynować się ludnością cygańską, która prowadzi życie w bliskości z naturą i tym samym wybiera styl życia sprzeczny z intelektualnym imperatywem. Podobieństwa można doszukać się w świecie góralskich bohaterów utworu „Zima”. Bohaterowie utworu, mieszkańcy Beskidu Niskiego, żyją w dotkliwej biedzie. Bohater Paweł-rencista zmuszony liczyć każdy wydany grosz, jedynie wybiera się do miasta z reguły tylko po „wieści ze świata” [12, s. 8], ponieważ: „<...> Lubi wiedzieć co w trawie piszczy i jak się rzeczy mają” [12, s. 9]. Ów bohater został przedstawiony przez narratora, jako uważny i rzetelny obserwator, który „wciągał rzeczy w swój wir” [12, s. 11].

W takich powieściowych narracjach autor, nie stara się ukrywać nieprzeciętnej erudycji i wysokiego poziomu intelektualnego swoich bohaterów, co sprzeczne jest ze stereotypami postrzegania ludzi z prowincji. Stasiuk pokazuje, że mimo ekonomicznego upadku ludzie tacy jak Paweł wciąż radzą sobie w nowej rzeczywistości. Ważne miejsce zajmuje jego

identyczność z miejscem w którym żyje, co jest niewątpliwą zaletą ludzi Europy Środkowej.

Jednak i w tych utworach nietrudno o bohatera, którego postawa kontrastuje z typem pozytywnego wzorca osobowego. Taką postacią jest Grzesiek, który wykorzystuje naiwność mieszkańców w celu wzbogacenia się na kradzieży drutu z byłej granicy polsko-słowackiej. Według narratora, mężczyzna jest już przedstawicielem nowej generacji, typowym konsumentem, jakich nie brakuje w ówczesnym świecie. Taka postawa zagraża dotychczasowemu spojrzeniu na wartość przedmiotów wykonywanych przez człowieka, którą narrator postrzega następująco: „<...> *Wszystko jest wykonane na całe życie albo i więcej, bo z ojca na syna, a gdy w końcu, coś się zużywało, to natychmiast przepadało bez śladu* [12, s. 29]. <...> *I bardzo możliwe, że ludzie ich choć trochę kochają, ponieważ nie mają nic innego*” [12, s. 41]. Grzesiek marzy o lepszym, zachodnim aucie, a kradzież miedzianego złomu ma spełnić, jego zdaniem, to marzenie. Można przypuszczać, że konsumpcjonizm wciągnie bohatera w swoistą spiralę popytu, co niewątpliwie doprowadzi do tego, że przedmioty stracą swą „prawdziwą wartość” [12, s. 41].

Według narratora „Zimy”, przedmioty codziennego użytku posiadają „duszę”, a „<...> *Świat wykonuje swe obroty w mrocznej wieczności, niosąc na grzbiecie <...> powiaty i gminy południowego wschodu*” [12, s. 38]. Przekazywana z pokolenia na pokolenie wiedza na życie, z ojca na syna powoduje, że każdy właściciel, przekazuje im część siebie, „część <...> nieśmiertelnych dusz” [12, s. 43]. Bieda i nędza w której żyją mieszkańcy prowincji nie pozwala na dokonywania jakichś większych zmian. Ludzie zmuszeni liczyć każdy grosz i rzetelnie zastanawiać się nad każdym zakupem co w skutku po nabyciu staje wydarzeniem i jak by staje się członkiem rodziny którego się przekazuje z pokolenie na pokolenie. Nawet drobne przedmioty codziennego użytku, ogarnięte dbałością i zachowują przez długie lata dobry stan. Autor tak pisze: „<...> *Ich rzeczy są tak drogie, że nigdy się nie niszczą i to jest nieśmiertelność*” [12, s. 41]. Dlatego tak woli „biedne okolice niż bogate” [12, s. 41], ponieważ samo bogactwo jest zapełnia łatwość i dostępność, a to upadek w swoją kolej doprowadza do marnotrawstwa i upadku duchowego.

Zbiór zamyka tytułowe opowiadanie, w którym autor ukazuje paralelny związek między stanem zimowej hibernacji w przyrodzie a metaforycznie ujętą izolacją, dotyczącą peryferyjną przestrzeń, w której żyją bohaterowie. W scenerii zimowego snu toczy się walka o ocalenie wartości, ale niewątpliwie

i tu nadejdzie „wiosna”, rozumiana jako nieuniknione nadejście kultury konsumpcyjnej, która ogarnie swym zasięgiem „nieskażony” dotychczas lud i upodobni go do „społeczności hipermarketowej”.

Zainteresowanie Andrzeja Stasiuka małymi społecznościami oraz codziennym życiem konkretnych polskich miejscowości stało się jedną z ważniejszych cech pisarstwa autora „Zimy”. Tendencja ta została dostrzeżona niemal od początku jego kariery pisarskiej i przyczyniła się do uznania artysty za „pisarza galicyjskiego”. Określeniu temu sam autor w żaden sposób nie zaprzecza i wydaje się być dumny z niego [13]. W jednym z wywiadów z Andrzejem Stasiukiem na pytanie, dlaczego woli prostych ludzi, pisarz odpowiedział, że „są prawdziwi i nie udają” [4, s. 47]. Z tego powodu jego proza zawsze opowiadała o wędrownikach po zapomnianych regionach w poszukiwaniu „naturalnego” trybu życia.

Na stereotyp małych, sennych miasteczek i wiosek składają się skojarzenia związane z obrazem biedy, zapachem tanich papierosów i alkoholu oraz ludzi ubranych w używaną, nieświeżą odzież. Narrator-włóczęga na przekór obiegowym opiniom dostrzega w takich miejscach coś więcej niż tylko rzucającą się w oczy nędzę, zauważa naturalność ludzi, swobodę relacji panujących między nimi, gdzie trafnie zauważa nieuchronność negatywnych zmian, które muszą nadejść: „<...> czas zawsze nadchodzi. Jego mały dopływ już sączy się w dolinie jak memento dalekiej powodzi, która uniosła miasta i państwa poza widzialny stąd horyzont” [12, s. 37].

Bohater podróżujący po oddalonych od cywilizacji regionach próbuje uprzedzić i zatrzymać czas, dlatego ciągle jawi się jako obrońca teraźniejszości. Życie na terenach położonych daleko od „centrum” ukazane zostało w utworach „Dukla”, „Zima”, „Taksim” oraz „Jadąc do Babadag”, ale narrator oprócz zapadłych wiosek, bezrobocia, walki o przetrwanie dostrzega przede wszystkim obraz prawdziwego świata ukształtowanego na przestrzeni wieków oraz uformowanego przez mity i legendy, które po dziś dzień tkwią w zbiorowej pamięci ludowej. Spostrzeżenia takie odzwierciedlone zostały najostrzej w powieści „Dukla”.

Narrator tak opisał swe pierwsze wrażenia po przybyciu do tytułowej miejscowości: „Parę uliczek <...>, kościół, jeden klasztor i zręby synagogi” [8, s. 13]. Jednak o charakterze tego małego miasteczka świadczy głównie otwartość jego mieszkańców, która jest jednocześnie największą jego zaletą: „Miasto Dukla zyskuje więc niespotykany koloryt i staje się enklawą ginącego świata. <...> Miasto Dukla zapadnie się w jakąś szczylinę między wymiarami albo miejsce, gdzie

pięć ludzkich zmysłów traci władzę i zostaje tylko przecucie albo miejsce” [8, s. 17].

Przez takie spojrzenie autor pokazał inne oblicze prowincji, która również może stać się centrum pod warunkiem, że postrzeganie jej wykraczać będzie poza wąskie granice ustalonych stereotypów. Pisarz uwypukla wartość motywu pamięci, która staje się powszechnym doświadczeniem zbiorowości, pomagającym rozjaśnić przeszłość i spojrzeć na codzienność przez pryzmat tego, co pozytywne i dobre. Motyw światła zajmuje ważne miejsce w twórczości Andrzeja Stasiuka, a sam pisarz przekonuje o tym niejednokrotnie: „Zawsze chciałem napisać książkę o świetle. Nie potrafię znaleźć innej rzeczy, która bardziej przypominałaby wieczność” [8, s. 49] „Wieczność”, „światło” i „pamięć” stanowią więc rodzaj nierozłącznej triady toposów, która przenika twórczość „galicyjskiego pisarza”.

Wieczność w ujęciu autora wiąże się nierozdzielnie z pamięcią. Bohater „Dukli” przypomina sobie wydarzenia dotyczące swego dzieciństwa, a w szczególności wakacji spędzanych na wsi u wuja: „Siedzieliśmy wtedy na wzgórzu za drewnianym kościołem, rzeka w dole była szarozielona jak łąka pod koniec lata <...> Południe spadało nam na głowy i jaskrawa jasność nie pozwalała by pożar rozwinął się w koguci grzebień” [8, s. 15].

Wrażenie jasności potęguje dodatkowo zestawienie światła słonecznego z ogniem, co powoduje, że opisywaną światłość czytelnik zmysłowo odbiera jako ciepłą – a wręcz gorącą. Światło w prozie Stasiuka nie pełni jedynie funkcji stymulatora pamięci i bodźca budzącego dawne wspomnienia, ale przede wszystkim pełni ono rolę łącznika między przestrzeniami doświadczeń obecnych i tych zawartych w pamięci.

Tytułowa Dukla odzwierciedlona została w utworze z pieczołowitą drobiazgowością. Przedstawiona została w różnych porach dnia i roku, jej wygląd zasadniczo zmienia się wraz ze zmianą perspektywy patrzącego, ze zmianą sposobu obserwacji i czasu przeznaczanego na tę czynność poznawczą. Miasteczko jawi się inaczej z punktu widzenia przyjeżdżającego – odmiennie z punktu widzenia odjeżdżającego. Lektura utworu skłania do refleksji, nad zadziwiającą wielością impresjonistycznych ujęć tego miejsca. Czytelnik może odnieść wrażenie, że turysta wielokrotnie odwiedza Duklę tylko po to, by przekonać się, że miasteczko znów będzie inne niż poprzednim razem.

Narrator-podróżnik, obserwując małe podkarpackie miasteczko odnosi wrażenie, że właśnie w tym miejscu doświadcza odczucia stabilnej niezmienności



ści, która bez pośpiechu napełnia życie mieszkańców. Tu „ciemność <...> i ślepotą nadają rzeczom sens” [8, s. 7] i jakby zatrzymał się czas. Odczuwanie takich emocji często przypisuje się emigrantom, którzy po długiej wyprawie za sukcesem naprawiają na taki omijane zakątki, czyż ludziom wrażliwym, którzy potrafią odczuć jedność i nierozzerwalność miejsca i czasu. Te dwie kategorie bohater utworu uczynił miernikiem stopnia „zadomowienia się”.

Narrator odkrywa człowieka, który wypada z ciągłości procesów kultury i pogrąża się w kołowrocie wspólnoty biologicznej: „<...> *Oni leżą w swoich domach i historia każdego z nich mogłaby się potoczyć w dowolną stronę, gdyby nie los, który mieszka z nimi pod jednym dachem, trzyma w zanadrzu pewną liczbę możliwości, ale nigdy nie przekroczy samego siebie*” [8, s. 7]. W ten sposób stwarza piękno świata w ciągłym powtarzaniu się nocy i dnia, wiosny i lata, rodzenia się, życia i śmierci. Człowiek żyjący w takim świecie często wygląda zagubiony na tle mega miast, gubi się świecie innowacji i wreszcie doprowadzają do utraty pierwotnych wartości. Bez pierwotnych korzeni tym samym staje się słaby i niezaradny.

Problem jednostki z podobnej perspektywy został ukazany w utworze „Dziewięć”. Bohater prowadzi tryb życia, który powoduje, że budzą się w nim coraz to nowe pragnienia związane z odnalezieniem uniwersalnej recepty na szczęście, z poprawą sytuacji materialnej czy z odnalezieniem najlepszego dla siebie miejsca w świecie. Te dążenia bohatera, w sposób następujący komentuje jego kierownik: „<...> *Jak przyjdzie czas, to zrobisz takie samo swoje. <...> I musisz z tym się pogodzić*” [9, s. 116]. W tym fragmencie ujawniona zostaje determinacja bohatera, który, by osiągnąć wymarzony cel ma zamiar uciec się do nielegalnych interesów. Natura jednak i tym razem pomaga Pawłowi wyrwać się z błędnego koła pragnień i zamierzeń: „<...> *Odszedł w jakąś polną drogę, dowlókł się do pierwszych zarośli, zwinął się w kłębek i zasnął. <...> Nie to nie dla mnie. Ludzie powinni zostać tam, gdzie się urodzili*” [9, s. 129].

Podobnie zrealizowana idea pojawia się w „Jadąc do Babadag”. Narrator, uważa że odwieczny rytm, który w dwudziestym wieku zaczął pochłaniać świat w przyspieszonym tempie wykazał swoje pierwsze wyniki doprowadzając do upadku. Tylko w kręgu naturalnych wartości można zahamować tę destrukcję. Utwór stał się propozycją powrotu do naturalności, do zdrowych potrzeb, które nie idą w parze z za potrzebowaniami współczesnymi. Nawet w biografii Andrzeja Stasiuka można odnaleźć wypełnienie tych literackich postulatów, gdy pisarz opuściwszy Warszawę, zamieszkał w spokojnej, górskiej miejscowości.

Pełny rozwój kultury konsumpcyjnej nie może nastąpić bez spełnienia warunków przez nią postawionych. Przyjęło się, że człowiek będzie szczęśliwy dopiero wówczas, gdy spełnią się jego banalne marzenia inspirowane przez reklamy. Jednak po spełnieniu jednego marzenia, pojawiają się kolejne potrzeby i pragnienia, więc wieczne uczucie niedosytu zawsze będzie towarzyszyć człowiekowi podporządkowanemu naporowi konsumpcjonizmu. Zaspokojenie pragnień natury materialnej okazuje się zatem niemożliwe. Z tego właśnie powodu autor nie ukrywa swego zachwyty grupami społecznymi, które nie poddają się zgubnemu wpływowi świata zewnętrznego. Prawdopodobnie, dlatego fascynują go Cyganie, którzy wbrew wszystkiemu zachowali swą tożsamość i uczynili z niej wartość stałą, niezależną od wpływów zmieniającego się świata.

„Jadąc do Babadag” to powieść opisująca doznania bohatera z punktu widzenia Środkowoeuropejczyka, który broni życie swoich zwyczajów, który panowały tu od wieków. Autor nie ukrywa swojej fascynacji do ziemi bałkańskiej i ludzi, którzy tam zamieszkują. Bałkany zostały opisane również przez z perspektywy historycznej. Pisarz obiektywnie ukazał czytelnikowi zarówno jasne i ciemne karty historii tego regionu. Główny bohater, podejmując wyprawę do krajów Bałkańskich, chciał obalić mity i krzywdzące opinie, dotyczące tej części Europy, którą powszechnie uważa się za prymitywną i zacofaną. Podróż ta staje się dodatkowo dla głównego bohatera podróżą w głąb własnej świadomości. Słowacja, Węgry, Rumunia, Słowenia, Albania i Mołdawia zostały ukazana w nowym kontekście: „<...> *Składa się z okruchów teraźniejszości, które zapadają w pamięć, i tak naprawdę tylko z tego składa się nasz świat*” [10, s. 70]. „<...> *W trakcie podróży bohater dostrzega regiony, które trwają w formie nienaruszonej przez cywilizację. Tak pisarz przedstawia Rumunię, w której ludzie żyją „poza czasem, poza historią*” [10, s. 96].

Styl życia mieszkańców tego kraju scharakteryzowany został następująco: „<...> *Śmieci, odpadki, zrujnowane domy i jałmużna. Tak jakby reszta nie przedstawiała dla nich żadnej wartości*” [10, s. 97]. Narratora dostrzega, że sąsiadujące obok siebie dwa tak różne światy nigdy nie połączą się, a nawet będzie odbywać się między nimi stała konfrontacja. Jeden świat będzie starał się wyrzucić wpływ na drugi, a ten z kolei będzie miał „to gdzieś” [10, s. 97].

**Wniosek.** Z zaobserwowanych w podróży obrazów, przy tym narrator-bohater bezustannie stawia się w roli „lumpeninteligenta”, który próbuje otworzyć się na prawdę, z jaką ukazane jest życie lokalnych

społeczności. Z drugiej strony jego utwory pozostają pewnymi quasi-podróżami, bo za ukształtowany nich obraz świata w równym stopniu odpowiadają lektury prozy artystycznej, map, książek historycznych i mitów kulturowych.

W twórczości autora „Dukli” dostrzec można sentyment, z jakim opisuje spokojne wiejskie pejzaże, które przywoływane są we wspomnieniach z dzieciństwa. Odnaleźć je można między innymi w utworach „Przez rzekę” oraz w „Białym kruku”. Według pisarza życie w takich małych, często oderwanych od cywilizacji regionach jest niezmiennie w swej trwałości i prawdziwości, o czym wielokrotnie przekonuje czytelnika na kartach swoich powieści, stając wnikliwym obserwatorem a zarazem i piewcą prowincji. Życie na peryferiach

toczy się w bezpośrednim związku z otaczającym światem, w bliskości z przyrodą i innymi ludźmi. Bohaterowie Stasiuka często są osamotnieni i tęsknią za naturalnymi relacjami z drugim człowiekiem, dlatego równie często poszukują towarzyszy podobnych do siebie, zmagających się z podobnymi problemami.

Głód trwałych wartości i potrzeba znalezienia swej drogi życiowej, ciągła walka z niedosytem materialnym zmusza bohaterów do podejmowania wypraw, do obserwacji nieznanego i nieoswojonego przestrzeni. W każdej książce Stasiuka odnaleźć można bohatera, który szuka własnego miejsca w świecie. Wyodrębniona przestrzeń staje się zamkniętym środowiskiem, gdzie bohater na nowo próbuje potwierdzić istnienie lepszego świata i własną tożsamość.

#### Literatura:

1. Andruchowycz J., Stasiuk A. *Moja Europa. Dwa eseje o Europie zwanej Środkową*. Wołowiec : Czarne, 2001. 160 s.
2. Grabowski Ar. Spowiedź, „Studium” 1998, № 10.
3. *Literatura polska 1990–2000 / Red., T. Cieślaka, K. Piętrych*. T. 2. Kraków: Universitas, 2002. 460 s.
4. Mikruta K. Pisanie to mój zawód, „Dziennik Polski”, 1997, № 97.
5. Nawrocki M. No więc „Dukla” „O prozatorskiej twórczości Andrzeja Stasiuka, „Debata literacka” 1998, № 4.
6. Nowacki D. *Zawód czytelnik: notatki o prozie polskiej lat 90.*, Kraków 1999. 192 s.
7. Orski M. *Autokreacje i mitologie. (Zwięzły opis spraw literatury lat 90)*. Wrocław : Okis, 1997. 245 s.
8. Stasiuk A. *Dukla*. Wołowiec : Czarne, 2005. 128 s.
9. Stasiuk A. *Dziewięć*. Wołowiec : Czarne, 1999. 248 s.
10. Stasiuk A. *Jadąc do Babadag*. Wołowiec : Czarne, 2004. 324 s.
11. Stasiuk A. *Noc. Słowiańsko-germańska tragifarsa medyczna*. Wołowiec : Czarne, 2005. 95 s.
12. Stasiuk A. *Zima*, Wołowiec : Czarne, 2001. 52 s.

#### Źródła:

13. Stasiuk A. *Autorskie spotkanie w Zamojskim Domie Kultury (Zamość, Polska) dn., 07.09.2018 r.*

### Nanivskyy R. S. CENTRAL EUROPE AS THE LOCATION OF THE STORY SPACE OF THE HERO-TRAVELER IN THE WORK OF ANDRZEJ STASIUK

*The article is devoted to the work of the famous modern writer-traveler Andrzej Stasiuk. The artist is widely known for his numerous travels, mainly in Central and Eastern Europe, although he has traveled far beyond its borders. Forgotten, peripheral landscapes usually serve as a source of encouragement and inspiration, motivate philosophical reflections on the essence of existence, and further to literary work. In the works the author reveals various socio-cultural phenomena and originality of complex and contradictory topics.*

*The review presents the views of well-known Polish critics and publicists such as: Kinga Dunin, Paweł Dunin-Wąsowicz, Artur Grabowski, Dariusz Nowacki, Michał Nawrocki, Mieczysław Orski, Daria Różycka, etc.*

*Examples of works are “White Raven / Biały kruk” (1995), “Dukla” (1997), “Nine / Dziewięć” (1999), “On the Road to Babadag / Jadąc do Babadag” (2004), “Night: Slavo-Germanic medical tragifarses / Noc. Słowiańsko-germańska tragifarsa medyczna” (2005), “Winter / Zima” (2001), etc, the author take an important role in becoming the reader the images of the hero-traveler, who travels to remote and little-known corners of Europe, where other customs and ideals are still preserved.*

*A. Stasiuk’s characters, being in their own figurative space, are forced to go into reality to solve global or life problems. Finding a refuge and a place in life, comparing the cultural features of the country or region where he got, travels the personality of the hero, who is often on a journey through inner experiences and disharmony, and travelling to the “lost” and far from civilization worlds another attempt to find new landmarks.*

**Key words:** Andrzej Stasiuk, hero, travelling, civilization, hero image, Central Europe, province, identity, value.

## ЛІТЕРАТУРА ЗАРУБІЖНИХ КРАЇН

УДК 821.152.1'06-31.09

DOI <https://doi.org/10.32838/2710-4656/2021.3-2/23>**Василюк Є. І.**

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

### МОТИВИ ТІЛЕСНОСТІ ТА ХТОНІЧНОСТІ В ТЕМАХ БАТЬКІВСТВА/СИНІВСТВА, МАНДРІВ І ПОВЕРНЕННЯ ТА ЖІНОЧОЇ ПРИРОДИ РАННЬОЇ РОМАНІСТИКИ С. БЕККЕТА Й Ф. О'БРАЙЄНА

*Теми батьківства/синівства, мандрів і повернення та жіночої природи – головні теми ранніх романів С. Беккета і Ф. О'Брайєна. Пошук, боротьба, возз'єднання з батьком як головна ідея теми батьківства/синівства нівельована через мотив тілесності. Фіктивність батьківства підкреслена образами численних «тілесних» «патронів», замісників батьків, безпорадних і байдужих до своїх «синів». Установлено, що свого справжнього, «ментального» батька протагоніст віднаходить у собі. Пошук самоідентичності завершується проголошенням у «Мерфі» визначенням героя себе як «первинної системи»: у концепції буття – «усюди і ніде», що є визначенням бога, яким герой себе бачить. У романах Ф. О'Брайєна тема батьківства/синівства сполучена з ідеєю фікціональності. Герой сам стає «батьком», творцем, автором. Найяскравіше цей перехід від реального, біологічного «батьківства» до творчого описаний у «Тому, хто співає Лазаря», де Бонапарт, син якого помер, пише роман, свою автобіографію.*

*Тема жіночої природи в аспекті материнства у С. Беккета і Ф. О'Брайєна представлена через мотив хтонічності. Образів рідних матерів украй мало або вони відсутні, є «фігурами замовчування». Образи їх замісниць – численні «тілесні» й «ментальні» жінки. Установлено, що у романах Ф. О'Брайєна материнство нерозривно пов'язано з насильством і смертю. У «Біля Перепливання-Двох-Птахів» воно перенесено у фікціональний простір, сам протагоніст створює образ матері у своєму романі. Отже, «материнство» інверсоване: «син» «народжує» «матір». Зі справжньою матір'ю для героїв С. Беккета й Ф. О'Брайєна асоціюється хтон, земля, про що свідчить смерть Мерфі й головного героя «Третнього поліцейського». На хтонічне походження вказують їх кульгавість, босоногість, наявність дерев'яного протезу, а також їх «укоріненість», прив'язаність до батьківщини, несення покарання за спробу її залишити.*

*Об'єктивність руху нівельована через його абсурдність, безглуздість і надмірність. Установлено, що в романах С. Беккета рух стає «паралізованим», що проілюстровано в прогулянках-бумерангах Белакви і кріслі-гойдалці Мерфі, або ілюзорним, «фікціональним», «воронковим», рухом вглиб у Ф. О'Брайєна, що відбито в мандрах між шарами-реальностями оповідання («Біля Перепливання-Двох-Птахів»), між реальним і потойбічним («Третій поліцейський»), між реальним і фантастичними світами («Той, хто співає Лазаря»).*

**Ключові слова:** абсурд, інверсія, «мати», параліч, «патрон», рух, «син», хтон, фікціональність.

**Постановка проблеми.** Рання романістика С. Беккета попри численність і багатовекторність зарубіжних і вітчизняних розвідок лишається менш вивченою, ніж його зріла романістика й драматургія. Творчість Ф. О'Брайєна у зарубіжному літературознавстві менш дослі-

джена, ніж творчість С. Беккета, хоча його ранні романи найбільше привертають увагу о'брайєнознавців. В українській науці ж вона представлена вкрай мало.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Тема батьківства/синівства, мандрів і жіночої при-

роди – найголовніші теми «Улісса» Дж. Джойса, які разом із міфологічною матрицею наслідуються з «Одіссеї» Гомера, про що говорять провідні «уліссознавці» Г. Бламірез [10, с. 125, 116, 162], С. Гілберт [14, с. 60–61], С. С. Хоружий [4, с. 112–113].

«Улісс» справив надзвичайно великий вплив на становлення поетики С. Беккета і Ф. О'Брайєна, на що вказує більшість беккетознавців та о'брайєнознавців (П. Біксбі, Дж. Браун, П. Мерфі, Дж. Піллінг, Р. Рабінович, та ін.). Провідні теми батьківства/синівства, мандрів і жіночої природи «Улісса» стають провідними темами ранніх романів С. Беккета і Ф. О'Брайєна. Дослідники, вивчаючи це питання, виявляють у ранніх творах С. Беккета підхід пародії [20, с. 73; 21, с. 3; 13, с. 139], перед-постмодерністський [9, с. 469], неоміфологічний [21, с. 49, 50] підходи та ін. О'брайєнознавці ж бачать у перших романах Ф. О'Брайєна травестію [12, с. 106; 11, с. 39; 16, с. 45, 214–215], абсурдизм [5, с. 217] та знову неоміфологічний [12, с. 112] та ін.

Актуальність нашої статті зумовлена відсутністю розвідок, у яких були би проаналізовані мотиви тілесності та хтонічності в темах батьківства/синівства, мандрів і повернення, а також жіночої природи в романах С. Беккета і Ф. О'Брайєна 1930-х років, що є суттєвим для розкриття світоглядних концепцій і поетики письменників.

**Постановка завдання.** Мета даної статті – визначити характер і способи трансформації мотиву тілесності та хтонічності в романах «Біля Перепливання-Двох-Птахів» (1934–1939), «Третій поліцейський» (1939–1940), «Той, хто співає Лазаря» (1940–1941) Ф. О'Брайєна і «Мрії про жінок, красивих і так собі» (1931–1932), «Більше уколів, ніж стусанів» (1933–1934) і «Мерфі» (1935–1936) С. Беккета.

**Виклад основного матеріалу.** Оскільки в ранніх романах С. Беккета і Ф. О'Брайєна головним героєм виступає «син», учені ретельно досліджують стосунки батька і сина й доходять висновку, що в образі Белакви («Мрії про жінок...», «Більше уколів...») сполучаються «уліссівські» «Блум і Дедал» [15, с. 65], в образах безіменного протагоніста і його дядька у «Біля Перепливання-Двох-Птахів» наявна пародія на стосунки «уліссівських» Стівена і Саймона Дедала [16, с. 75]. В інших романах («Мерфі» С. Беккета, «Третій поліцейський» і «Той, хто співає Лазаря» Ф. О'Брайєна) головним героєм так само виступає «син», хоча в них дослідники і менше вивчають наслідування образів «батька» і «сина» з «Улісса».

Отже, стосунки «батька» і «сина» в ранніх романах С. Беккета складні й амбівалентні. Постать «батька» епізодично представлена образами реальних батьків («Мрії про жінок, красивих і так собі») або вони з'являються лише у спогадах героя («Мерфі»), або ж не згадуються зовсім («Більше уколів, ніж стусанів»). Постать рідного батька у «Мріях про жінок...» хоча й описана з певним дистанціюванням до нього сина, пов'язана для Белакви зі щасливим дитинством. Період, коли Белаква зі старшим братом Джоном і батьком були разом (він називає їх усіх «Ведмедами»), сприймається як дитячий, такий, що назавжди залишився у минулому. Примітна роль старшого брата, який є певним медіатором між Белом і батьком, що може служити обставиною, що віддаляє від батька. Утім, образ батька наявний і в дорослому житті Белакви, де він не має із сином довірливих, теплих стосунків: під час від'їзду Белакви у Відень батько говорить: «<...> tant pis, good luck <...> (<...> тим гірше, хай щастить <...>)» [6, с. 12], наче ставить на ньому хрест. У наступному романі «Більше уколів, аніж стусанів» рідний батько Белакви відсутній зовсім. У «Мерфі» головний герой намагається згадати обличчя батьків за кілька годин до смерті, але не може. Водночас Белаква і Мерфі оточені замісниками батька: у «Мріях про жінок...» їх двоє: Білий Ведмідь (колишній учитель Белакви) і Мандарин-Піротехнік<sup>1</sup> (батько Смеральдіни, коханої Белакви); у «Більше уколів...» ці два образи доповнює Отто Олаф ббоггс (батько другої дружини Белакви); а в романі «Мерфі» це Нірі (колишній учитель Мерфі), Віллоубі Келлі (дід його дівчини Силії) й Ендон (шизофренік у психіатричній лікарні, де працює Мерфі). Белаква й Мерфі ставляться до них амбівалентно: прагнення до близьких стосунків чергується з відкритою конфронтацією, байдужістю, розчаруванням та відмовою від стосунків. Так, у «Мерфі» протагоніст, поїхавши з Ірландії до Англії, навіть не знає, що його шукає його колишній учитель, одержимий жінками та випивкою. Це також симптоматично для всіх замісників батька: Білий Ведмідь, Мандарин-Піротехнік, Отто Олаф ббоггс, Нірі, Віллоубі Келлі так чи інакше уособлюють жагу тілесності, голод: чи то харчовий (Білий Ведмідь шукає «<...> two shilling pullets <...>» – «<...> двошillingову курку <...>» [6, с. 147]), чи то сексуальний (Мандарин-Піротехнік і Отто уособлюють сексуальну тілесність), чи то голод до руху (паралі-

<sup>1</sup> Прізвиська підкреслюють їх сміховинність в очах Белакви.

зований Віллоубі Келлі любить запускати літаючого змія). Так чи інакше, замісники батьків, чий образи все виразніше символізують тілесність, переслідують героя, і цей процес досягає кульмінації в «Мерфі», де Нірі шукає його в Лондоні. Белаква і Мерфі ж усе більше відмовляються від ідеї замісництва і все більше замикаються, знаходячи опору в собі самих. Це свідчить про злиття у протагоністі постаті сина, яким він є від початку, і постаті батька. Пошуки самоідентичності завершуються поверненням до себе. Тож образ батька розділяється на «тілесного», представленого замісниками, і «ментального», який перебуває у самих Белакві й Мерфі. Ця ідея поступово викристалізується у трьох романах: вже у «Мріях про жінок...» Белаква розмірковує про те, що він є «<...> without axis or contour, its centre everywhere and periphery nowhere <...>» («<...> без вісі або обрису, з центром усюди й периферією ніде <...>») [6, с. 120–121]. Цей опис збігається з описом поняття краси: «<...> beauty <...> is beyond categories. <...> with a centre everywhere and a circumference nowhere» («<...> краса <...> поза категоріями. <...> з центром усюди і периметром ніде») [6: 35]. Оскільки така характеристика, «усюди і ніде», є характеристикою бога, то Белаква, говорячи так про себе, визначає себе як бога вже у «Мріях про жінок...». Це досягає своєї кульмінації у «Мерфі», де він бачить себе «<...> the prior system» («<...> первинною системою») [8, с. 110]. Відповідно, вертикальні, ієрархічні стосунки батька і сина, яким властиві тяжіння й відштовхування («доцентровий, відцентровий»), нівелюються, постаті батька й сина розчиняються в одній особі. Із цього можна зробити висновок про те, що примирення батька й сина можливе тільки тоді, коли їх протистояння взагалі «знімається», коли між батьком і сином нема різниці, вони зливаються в одне.

У романах Ф. О'Брайєна головний герой також молодий чоловік, син, який, за відсутності поруч рідного батька потребує опіки й менторства патрона. Тут образи замісників, таких же тілесних, як і в С. Беккета, представлені в меншій кількості, але їх роль і безнадійність від того стають виразнішими. Дядько безіменного студента в «Біля Перепливання-Двох-Птахів» простодушний, грубий, байдужий до головного героя чоловік, з яким він перетинається майже тільки під час обідів, тобто «тілесний» у його очах. Опіка дядька формальна та імітована. Брінслі, його зверхній друг, що теж являє собою тілесність, глузує з його письменницьких спроб, спонукає витратити гроші

від дядька не на книги, а зробити ставки на коней. Свою помсту «батьку», позбавлення його влади протагоніст утілює у своєму романі, де вигаданого ним письменника Дермота Трелліса його ж син піддає карикатурним фізичним тортурам, що руйнує саму ідею повстання проти «батька». Відтак, у «Біля Перепливання-Двох-Птахів» нівелюється боротьба з батьком як така, натомість стверджується, що «син» має віднайти «батька» у собі, самому стати батьком, творцем, автором.

У «Третьому поліцейському» рідний батько неназваного головного героя помирає, коли його син був ще дитиною. Його замісником стає Джон Дівні, який посідає його місце й керує їхньою фермою, поки герой учиться у школі-пансіоні. Дівні за сюжетом ініціює вбивство Філіпа Мейтерза, їхнього сусіда і власника скриньки з грошима. Мейтерз уособлює собою бога, оскільки, як потім дізнається герой, володіє скринькою з омнієм: всезнанням і всемогутністю. Тож тут можна простежити ідею вбивства батька, спробу відняти у нього владу і креативну функцію, самому стати творцем, що нагадує головному герою про його мрію, прагнення самому стати письменником (він хоче видати на вкрадені гроші свої коментарі до праць де Селбі, псевдовченого, яким захоплюється). Таким чином, друг, замісник батька, саме прізвисько якого походить від ірландського Daimh, що означає «поет» [2, с. 403], є символічним нагадуванням про це підсвідоме бажання, спонукає його повстати проти Мейтерза і посісти його місце. Дівні, крім того, є також і дуже тілесним, він привабливий, прагне задоволень, постійно купує собі модний одяг. Духовним же батьком виступає де Селбі, патрон. Статус коментатора посилює позицію «сина», тіні свого батька. Натомість зрештою протагоніст сам стає письменником – пише свою автобіографію, яка й є романом «Третій поліцейський».

У «Біля Перепливання-Двох-Птахів» Бонапарт О'Кунаса від народження не бачив рідного батька, якого кинули до в'язниці на двадцять дев'ять років. Замісником його у романі виступає дід, якого Бонапарт кличе Old-Grey-Fellow («Сивий старий») [18, с. 413], а не «дід», що свідчить про невизначеність у їхніх сімейних стосунках і про відторгнення його Бонапартом. «Сивий старий» зображується як «тілесний»: він п'є і надзвичайно багато їсть. Він також підбурює Бонапарта до того, щоб зайняти місце батька, тобто піти його шляхом: почати красти, через що той і отримує тюремний вирок. Примітно, що син самого Бонапарта помирає, коли йому виповнюється рік. Тобто

для Мікеланджело, батька Бонапарта, «батьківство» означає народження сина, для Бонапарта ж «батьківство» після смерті сина – «народження» твору. Особливо ця ідея творіння, ідея митця підкреслені іменами Бонапарта, його рідного батька Мікеланджело і його сина Леонарда.

Постать рідної матері Белакви й Мерфі в романах С. Беккета представлена вкрай мало й сухо: вона згадується тільки в «Мріях про жінок...», де її слези під час прощання з Белаквою не викликають у нього жодних почуттів, а також в епізоді, де її опитує поліція щодо двох хлопчиків, які продали їй крадене вугілля. У «Мерфі» головний герой навіть не може згадати обличчя своєї матері. Замісниця матері також розділені на «тілесних» і «ментальних»: «тілесні» Сіра-Куза, Смеральдіна («Мрії про жінок...»), Люсі, Тельма («Більше уколів...»), Куніхен («Мерфі») протистоять «ментальним», «духовним» жінкам: Альбі, божевільній жінці у пабі («Мрії про жінок...»), «Більше уколів...»), Силії («Мерфі»). У «Мріях про жінок...» Белаква віднаходить в Альбі, своїй подрузі, покровительку, однак лишає її у Різдвяний вечір, що може символізувати його нове народження, відповідно, підкреслює роль Альби як його матері. У «Більше уколів...», де також присутня Альба, такою покровителькою, хоча й тілесною, виступає Смеральдіна, яка ховає його у фіналі роману. Показовим є те, що поряд із «духовною» Альбою Белаква «народжується», а поруч із «тілесною» Смеральдіною – помирає. Утім, реальна жінка все одно не може дати Белакві й Мерфі того відчуття цілісності з матір'ю, яке мала дитина до народження. Про те, що Белаква мріє повернутися у цей стан, стан до народження, він прямо говорить у другому розділі «Більше уколів...», а Мерфі вважає обиту зсередини м'якою тканиною кімнату в психіатричній лікарні подібною до утроби матері.

«Розпорошеність» образу матері на замісниць, на «тілесних» і «ментальних» підкреслює цю фрагментарність, розбитість на численних «тілесних», байдужих до Белакви жіночих персонажів, позбавляє сенсу образ «земної» матері. Белаква ж і Мерфі прагнуть повернутися до злитості, розчиненості у ній. Поховання Белакви в «Більше уколів...», вимітання праху Мерфі з пивниці на вулицю символізує повернення героїв до матері, яка асоціюється із землею, хтоном. Примітно також, що з матір'ю співвідноситься саме ірландська земля. Белакву ховають в Ірландії, прах Мерфі через зраду ним батьківщини, від'їзд до Англії, назавжди лишається на чужині.

У романах Ф. О'Брайена постать рідної матері теж відсутня («Біля Перепливання-Двох-Птахів») або представлена вкрай мало й як тілесна жінка («Третій поліцейський», «Той, хто співає Лазаря»). У «Біля Перепливання-Двох-Птахів» усю родину для протагоніста заміщає дядько. Образ матері стає «фікціональним», головний герой створює його у своєму романі про письменника Дермота Трелліса. У певному сенсі тут присутня інверсія: син вигадує, «народжує» мати. Шейла Ламонт, персонаж, створений Треллісом, народжує дитину після звалтування Треллісом і помирає при пологах. У «Третьому поліцейському» мати безіменного протагоніста, яка постійно зайнята господарством, помирає, коли він був ще дитиною. У подальшому всю родину, друга і дружину головному герою заміняє Дівні, керуючий його ферми, яка занепала, оскільки Дівні витрачає всі гроші на себе. У «Тому, хто співає Лазаря» Бонапарт живе з рідною матір'ю протягом усього життя, до свого арешту у двадцятидев'ятирічному віці. Її материнство, однак, викликає питання, оскільки, хоча Бонапарт і говорить про неї, як про ту mother («свою матір») [18, с. 413], звертається до неї Woman («Жінко») [18, с. 426]. Дружина самого Бонапарта, Мейбл, помирає через рік і один день після народження їхнього сина Леонарда. Ще один показовий у цьому відношенні епізод – це смертельна загроза від свині Амброзія, який своїм запахом мало не вбиває мати Бонапарта. Через те, що поросяті завжди не вистачає молока своєї матері, він починає чахнути, й дід Бонапарта бере його в дім і відгодовує, що можна розуміти як всиновлення, тобто матір'ю Амброзія стає мати Бонапарта. Через те, що Амброзій із часом став нестерпно смердити, а залишити дім він не міг, бо надзвичайно розтовстів, мати вирішує накласти на себе руки. Амброзій уподібнений дитині, яка не полишає утробу матері, через що та може загинути. Окрім того, це відсилає до фіналу «Біля Перепливання-Двох-Птахів», де сказано, що Трелліс, якого покарали його ж персонажі, страждав «<...> inverted sow neurosis wherein the farrow eat their dam» («<...> зворотним свинячим неврозом, коли поросята пожирають свою мати») [18, с. 216]. Ураховуючи, що у попередніх романах Ф. О'Брайена материнство також було пов'язане зі смертю, ця співвіднесеність стає дуже міцною. Відповідно, материнство, народження дитини інверсуються, народження перетворюється на смерть. Натомість роль матері переймає на себе батьківщина, земля. Про таку роль землі говорить і той факт, що головні герої

всіх романів ніколи не полишають межі рідного міста чи села, протагоніст «Третього поліцейського» має дерев'яний протез, що не дає йому змоги подорожувати, а Бонапарт усе життя ходить босоніж. Найяскравіше це проілюстровано в «Третьому поліцейському», де протагоніст підринається на міні й після смерті весь час мандрує рідним селом. Його дерев'яний протез може символізувати укоріненість.

Тема мандрування у романах С. Беккета також «руйнується» через абсурдизацію самої ідеї руху, який нівелюється як такий, стає марним, завчасно безрезультатним. Саме ім'я Белакви відсилає до Белакви, одного з героїв Дантового «Чистилища», який сидить нерухомо у підніжжя раю [1, с. 220].

Белаква Шуа по-своєму руйнує сенс руху: відчуваючи прагнення до подорожей, він переживає й потребу в паузах, «<...> pure blank movement, this «gress» or «gressio» <...>» («<...> чистий порожній рух, такий собі «грес» чи «гресія» <...>») [7, с. 33], улюблена прогулянка Белакви – прогулянка-бумеранг: повернення туди ж, звідки прийшов. Однак якщо у другому романі «Більше уколів...» прогулянки роблять Белакву glad («радісним») [7, с. 32], то вже у романі «Мерфі» герой ненавидить ходити, гоїдання у кріслі Мерфі заміняють улюблені прогулянки Белакви. Рух стає «знерухомленим», абсурдним. Мерфі все більше поринає в апатію: він переїжджає до психіатричної лікарні, де влаштовується санітаром, живе і працює.

Разом із тим у романі «Більше уколів...» Белаква висловлює своє прагнення повернутись у «<...> in the caul, on my back in the dark <...>» («<...> у водяну оболонку плоду, назад у темряву <...>») [7, с. 24]. У «Мерфі» протагоніст теж мріє повернутися у материнське лоно, бути позбавленим від постійної розділеності на тіло й розум, між прагненням бути із Силією, яка змушує його ходити на пошуки роботи, і бути далеко від неї. Стан первинного хаосу, стан до народження, про який мріє Мерфі, передбачає цілісність, аморфність, сполучення усього з усім, розпорошеність, а також відсутність руху. Саме до стану розпорошеності прагне Мерфі. Кульгавість Белакви у «Мріях про жінок...» і «Більше уколів...» («<...> the bloated feet trembled <...>» («<...> набряклі ноги тремтіли <...>») [6, с. 130]), смерть Мерфі вказує на зв'язок героїв із хтоном. Поховання Белакви Шуа у фіналі «Більше уколів...», розсипання праху Мерфі у пивниці і вимітання його на вулицю втілюють цю розпорошеність, аморфність, повернення до хтону.

У романах Ф. О'Брайєна рух протагоністів стає фікціональним. Не лишаючи Дубліна («Біля Перепливання-Двох-Птахів»), свого села («Третій поліцейський», «Той, хто співає Лазаря»), головні герої проєктують подорожі у своїх творах («Біля Перепливання-Двох-Птахів»), у фантастичному чи потойбічному світах («Третій поліцейський», «Той, хто співає Лазаря»). У «Біля Перепливання-Двох-Птахів» головний герой створює роман, у якому герої не тільки подорожують Ірландією, а й переміщуються з одного шару оповідання в інший (персонажі, створені письменником Дермотом Треллісом, захоплюють реальність самого Трелліса і піддають його фізичним тортурам, прагнуть помститися за маніпулювання ними). Безіменний головний герой «Третього поліцейського» мандрує після смерті у потойбіччі, де, крім того, існує бункер вічності, в якому зупиняється час. Бонапарт О'Кунаса, чие ім'я мало би вказувати на завоювання чужих територій, у «Тому, хто співає Лазаря» не полишає меж свого села, однак відвідує чарівні місця: гору Пік Голоду, де зустрічається з Маелдуном О'Понаса, живим мерцем, що перебуває там роками, а також печеру під водою, де можна лишитися жити. У вигаданому світі героя мандрування не лише стає фантастичним («Біля Перепливання-Двох-Птахів»), а й фантазмагоричним, потойбічним («Третій поліцейський»). До того ж у фікціональному світі утворюється кілька шарів реальності, кожен наступний міститься у попередньому, мандрування щоразу поглиблюється («Біля Перепливання-Двох-Птахів»). Отже, воно стає не просто переміщенням з однієї точки в іншу, а саме по собі нівелюється, оскільки це рух углиб, провалювання крізь шари вигаданих реальностей до безкінечності.

**Висновки і пропозиції.** Таким чином, у темах батьківства/синівства, жіночої природи та мандрів і повернення ранніх романів С. Беккета і Ф. О'Брайєна втілюються у мотивах тілесності й хтонічності. Відмова від пошуку і возз'єднання з «батьком» і «матір'ю» в реальності героя відбувається через «стирання» постаті рідного батька й матері, «розпорошування» на численних «тілесних» замісників і замісниць.

Постать батька в романах С. Беккета і Ф. О'Брайєна поділена на «земного» і «ментального». «Земні» батьки, представлені образами рідних батьків і патронів, виявляють свою неспроможність і беспорядність, натомість «ментального» батька протагоністи віднаходять у себе самих і стають творцями, письменниками. Примірення «батька» й «сина» відбувається тільки тоді,

коли «син» віднаходить «батька» в собі самому, сам стає творцем. Відповідно тема батьківства/ синівства в її «уліссовому» ключі перетворюється на ідею митця, творця свого світу.

Постаті рідних матерів у С. Беккета і Ф. О'Брайєна так само представлені вкрай мало або не представлені зовсім. Образи їх заміниць – численні «тілесні» й «ментальні» жінки. У «Біля Перепливання-Двох-Птахів» постать рідної матері «замовчується», натомість образ матері як такої стає фікціональним, вигаданим, оскільки в реальності героя немає її повноцінної заміниці, тож герой створює її у своєму творі. Материнство, отже, інверсується: «син» «народжує» образ матері. Це, а також міцний зв'язок материнства з насиллям і смертю свідчать про відторгнення й табування материнства. Зі справжньою матір'ю для героїв С. Беккета й Ф. О'Брайєна

асоціюється хтон, земля, куди вони повертається («Мерфі», «Третій поліцейський»).

Рух у С. Беккета стає «паралізованим», абсурдним, що проілюстровано в прогулянках-бумерангах Белакви, кріслі-гойдалці Мерфі. Або ілюзорним, «фікціональним», «воронковим» рухом углиб у романах Ф. О'Брайєна, що відбито в мандрах між шарами-реальностями оповідання («Біля Перепливання-Двох-Птахів»), між реальним і потойбічним («Третій поліцейський»), між реальним і фантастичним («Той, хто співає Лазаря») світами.

У ранній романістиці С. Беккета і Ф. О'Брайєна абсурдизація, фікціоналізація та інверсія стають засобами оновлення й трансформації тем. Недостатньо дослідженою сьогодні лишається проблема трансформації інших тем у ранніх романах С. Беккета і Ф. О'Брайєна.

#### Список літератури:

1. Данте Аліг'єрі. Божественна комедія / пер. з італ. Є. А. Дробязко. Київ : Дніпро, 1976. 680 с.
2. Рыбакин А. И. Словарь английских фамилий : ок. 22 000 фамилий. Москва : АСТРЕЛЬ ; АСТ, 2000. 576 с.
3. Святе Письмо. Старий Заповіт / пер. з давньоєвр. Іларіона (Огієнко) митрополита Вінніпезького. URL: [http://www.ae-lib.org.ua/texts-c/\\_vetus\\_testamentum\\_ohienko\\_ua.htm](http://www.ae-lib.org.ua/texts-c/_vetus_testamentum_ohienko_ua.htm).
4. Хоружий С. С. «Улисс» в русском зеркале. Москва : Азбука, 2015. 384 с.
5. Baines J. The murders of Flann O'Brien: death and creation in «At Swim-Two-Bitrs», «The Third Policeman», «An Béal Bocht» and «Two in One»//Flann O'Brien: Contesting Legacies / edit. R. Borg, P. Fagan, W. Huber. Cork: Cork University Press, 2014. P. 207–219.
6. Beckett S. Dream of Fair To Middling Women. New York : Arcade Publishing, 2012. 241 p.
7. Beckett S. More Pricks Than Kicks. New York: Grove Press, 2010. 178 p.
8. Beckett S. Murphy. New York: Grove Press, 2011. 176 p.
9. Bixby P. In the Wake of Joyce: Beckett, O'Brien and the Late Modernist Novel. *A History of the Modernist Novel* / ed. G. Castle. New York: Cambridge University Press, 2015. P. 464–482.
10. Blamires H. The New Bloomsday Book: A guide through «Ulysses». New York: Taylor & Francis e-Library, 2009. 219 p.
11. Booker M. K. Flann O'Brien, Bakhtin, and Menippean Satire. New York : Syracuse University Press, 1995. 163 p.
12. Clissmann A. Flann O'Brien. A Critical Introduction to His Writing. Dublin: Macmillan, 1975. 370 p.
13. Federman R. Journey to chaos: Samuel Beckett's early fiction. Berkeley : Cambridge University Press, 1965. 264 p.
14. Gilbert S. James Joyce's «Ulysses». New York : Random House, 1958. 448 p.
15. Harrington J. The Irish Beckett. New York: Syracuse University Press, 1991. 224 p.
16. Hopper K. Flann O'Brien. A Portrait of the Artist as a Young Postmodernist. New York: Syracuse University Press, 1995. 292 p.
17. Murphy P. J. Beckett's Dedalus: Dialogical Engagements with Joyce in Beckett's Fiction. Toronto : University of Toronto Press Incorporated, 2009. 268 p.
18. O'Brien F. The Complete Novels. London: Everyman's Library, 2007. 787 p.
19. O'Hara J. Irish pedigrees; or, the origin and stem of the Irish Nation. Dublin : James Duffy and Co., limited, 1892. 912 p.
20. Pilling J. Samuel Beckett's «More Pricks Than Kicks» in a «Strait of Two Wills». London : Continuum, 2011. 259 p.
21. Rabinovitz R. The Development of Samuel Beckett's Fiction. Illinois : University of Illinois Press, 1984. 256 p.



**Vasyliuk Ye. I. THE MOTIFS OF CORPOREALITY AND CHTHONICITY IN THE THEMES OF SONSHIP AND FATHERSHIP, TRAVEL AND RETURN, AND FEMALE NATURE OF THE EARLY NOVELS OF S. BECKETT AND F. O'BRIEN**

*Themes of sonship and fathership, travel and return and female nature are the main themes of the early novels of S. Beckett and F. O'Brien. Search, struggle, reunion with a father, as the main idea of the sonship and fathership theme, is eliminated through the motif of corporeality. Fictionality of the fathership is sustained by the images of the multiple "corporeal" "patrons", surrogate parents, powerless and insensitive to their "sons". It is distinguished that the protagonist refinds his true, "mental" father in himself. The search of self-identity is finished with declared in "Murphy" determination of the character himself as a "prior system": in the concept of the existence – "everywhere and nowhere", what is a definition of god, which the character thinks he is. In the novels of F. O'Brien a theme of sonship and fathership is weaved with the idea of fictionality. The character becomes "father" himself, an artist, an author. The brightest description of the shift from the real, biological "fathership" to the artistic is in "The Poor Mouth", where Bonaparte, whose son died, writes a novel, his autobiography.*

*The theme of female nature in the aspect of motherhood is represented in S. Beckett and F. O'Brien's novels through the motif of chthonicity. The characters of the native mothers are very few or absent, they are the "characters of non-disclosure". The images of surrogate mothers are multiple "corporeal" and "spiritual" women. It is distinguished that in the novels of F. O'Brien motherhood is inextricably connected with the violence and the death. In "At Swim-Two-Birds" it is transmitted in the fictional space, the protagonist himself creates the image of the mother in his novel. Therefore "motherhood" is inversed: a "son" "gives birth" to a "mother". The chthon, the soil is associated with the true mother for the characters of S. Beckett and F. O'Brien that proves the death of the main character in "The Third Policeman". Lameness, bare footedness, presence of the wooden prosthesis, "rootedness", affection to the motherland, punishment for an attempt to leave point at their chthonic origin.*

*The objectivity of the motion is eliminated through its absurdity, nonsense and redundancy. It is defined that in the novels of S. Beckett the motion becomes "paralyzed", what is illustrated in the Belacqua's walk-boomerangs and in the Murphy's rocking chair, or illusionary, "fictional", "whirligig", the motion inside in the novels of F. O'Brien, what is reflected in the wanders between layers-realities of the novel ("At Swim-Two-Birds"), between the real and the "beyond" ("The Third Policeman"), between the real and the fantastic worlds ("The Poor Mouth").*

**Key words:** *absurd, chthon, fictionality, inversion, "mother", motion, paralysis, "patron", "son".*

**Горлова О. В.**

Горлівський інститут іноземних мов

Донбаського державного педагогічного університету

## ФІЛОСОФСЬКІ МОТИВИ У ТВОРЧОСТІ АНГЛІЙСЬКИХ РОМАНТИКІВ

*Статтю присвячено виявленню своєрідності філософських мотивів у художніх текстах В. Вордсворта, С. Колріджа. Межа XVIII–XIX ст. стала тим етапом, коли у свідомості художників народжувалися ідеї нового світу, що несе суперечності і труднощі, відкриті революцією у Франції. У художній культурі стверджується панування нового стилю мислення, теоретично і практично поширюється художня свідомість нового типу людини. Спроби втекти від дійсності й осмислити її викликали появу нової світоглядної системи – романтизму. Це час інтенсивного романтичного опанування світу, створення «шкіл» і спілок, їх руйнування, заперечення норм і традицій минулого, узаконення своїх форм, внутрішнього тяжіння до нового. Поет повинен шукати нову основу поезії, що і роблять романтики у своїх творах. Вона, знайдена в конкретному вірші, не затверджується раз і назавжди, а в наступному вірші її доведеться шукати знову. Одержимість божественним захопленням дає поетові безмежну владу – знайти або створити нову основу поезії.*

*Філософські шукання англійських романтиків зумовлені вимогами часу, коли ставилися під сумнів вікові традиції. Глибина філософського змісту їх творів посилювалася використовуваними формами, залежала від цілей і вподобань автора і періоду, в який вони створювалися. Проаналізовані твори Вільяма Вордсворта і Самуеля Колріджа, написані в різних жанрах, не поступаються одне одному за глибиною філософського осмислення.*

*У філософській ліриці англійських романтиків простежуються елегійні настрої, викликані образами минулого, юності, з якої розлучилися поети, втративши всі ілюзії і надії, віру в майбутнє, безхмарне щастя. Незважаючи на розчарування, поети прагнули вловити абсолютне в найпростіших явищах сучасного життя.*

**Ключові слова:** романтизм, філософські мотиви, Вільям Вордсворт, Самуель Колрідж, природа.

**Постановка проблеми.** Розквіт філософських пошуків припадає на кризові епохи. Інтерес до філософії все більше поширюється в суспільстві, не обмежуючись лише певним колом інтелектуалів. Він поглиблюється і розширюється серед учених і людей творчих, письменників, впливаючи на їхні твори і зумовлюючи їх філософський характер. Це відбувається не тільки тоді, коли поет або письменник стає оригінальним філософом.

Англійським романтикам довелося жити в епоху великих потрясінь, коли криза, що охопила всі сфери життя суспільства, досягла своєї вершини, спровокувавши численні і різноманітні потрясіння і війни; коли всі підвалини руйнувалися, піддавалися сумніву вікові традиції, а релігія не забезпечувала опори. Тому не дивно, що філософські пошуки, засновані на практичній необхідності забезпечення можливості існування в навколишній дійсності, були постійними і насиченими, а потреба їх обговорювати в дружніх бесідах, лекціях, або у творах існувала постійно. Цьому спри-

яли емоційність, імпульсивність, розкріпачення періоду, коли на перше місце була висунута особистість і пріоритетним було її самовираження. Відповідно, всі твори романтиків (вірші чи проза, соціально-критичні статті, історичні твори або щоденникові записи) демонструють цей інтенсивний процес філософського пошуку. Він відбився не тільки в змісті творів, у необхідних, за їхніми уявленнями, для подолання бар'єрів минулого перегляді ієрархії жанрів і варіаціях у їх межах, в експериментах із формою, а і в прагненні осмислити принципи буття, зрозуміти свій «Внутрішній Всесвіт» і найкращим чином надати результати цих пошуків у всіх доступних формах (від есе й передмови до роману, від щоденника і травелогу до філософської поеми і сонета), навіть у тих, які раніше не відповідали цьому. Прагнення до такого пізнання, осмислення буття і своєї ролі, а також рефлексія щодо цього, акцент на самовираженні і прагненні до експресії й експерименту визначили пріоритетні форми вираження філософських

пошуків романтиків, коли вільні і спрямовані на самовираження жанри втратили стриманість і організованість попереднього періоду.

#### Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Романтизм – один із найцікавіших і один із найскладніших літературних напрямів в історії мистецтва. Існує досить велика кількість наукових робіт у сфері вивчення європейського романтизму, які є досить різними. Доволі добре вивчений період розвитку романтизму та його сюжетно-образні трансформації, стилістика, ритміка в роботах літературознавців Н. М. Ільченко, Ю. В. Манна, Ф. П. Федорова, В. І. Хрулева та інших дослідників. Для нас найбільш значущими дослідженнями у цій сфері виявилися роботи, які презентують романтизм як історико-культурне явище й особливий тип свідомості, а саме: Т. Д. Венедиктової, А. А. Єлістратової, О. М. Горбунова, Н. Я. Д'яконової, Н. В. Захарова, Д. С. Наливайко, Т. М. Ружевиц, І. М. Тетерян, О. М. Ніколенко та ін. Але в цих роботах розглянута тема представлена фрагментарно і потребує узагальнення, доповнення та уточнення. До того ж серед досліджень не існує єдиної точки зору щодо класифікації філософських мотивів у творчості англійських романтиків.

**Постановка завдання.** Отже, зважаючи на вищезазначене, **мета роботи** полягає у виявленні своєрідності філософських мотивів у художніх текстах В. Вордсворта, С. Колріджа.

**Виклад основного матеріалу.** Межа XVIII–XIX ст. стала тим етапом, коли у свідомості творців народжувалися ідеї нового світу, що несе суперечності і труднощі, відкриті революцією у Франції. У художній культурі затверджується панування нового стилю мислення, теоретично і практично поширюється художня свідомість нового типу людини. Це час переходу від Просвітництва до романтизму, інтенсивного романтичного опанування світу, створення «шкіл» і гуртків, їх руйнування, заперечення норм і традицій минулого, узаконення своїх форм, внутрішнього тяжіння до нового. Поет повинен шукати нову основу поезії, що і роблять романтики у своїх творах, а знайдена в конкретному вірші (у цій строфі, у цьому рядку), не затверджується раз і назавжди, а в наступному вірші його доведеться шукати заново [7, с. 52]. Одержимість божественним захопленням дає поетові безмежну владу – знайти або створити нову основу поезії.

Юнацькі твори романтиків палкі і патетичні, сповнені філософських міркувань і написані під впливом перших захоплень ідеями свободи,

планів перебудови світу (як-от «Пантісократії» у Р. Сауті і С.Т. Колріджа), відкриття для себе творів філософів і поетів, усвідомлення себе як особистості і творця.

Із часом зберігаються мотиви самотності і трагізму. Боротьба за свободу має більш філософський характер. Спроби пошуку більш реальних її шляхів, протиставлення суспільству і всьому жахливому у світі природи як джерела натхнення, краси, справжньої гармонії і чесноти відображені не тільки в поезії, а і в історичних узагальненнях і соціально-політичній критики романтиків. Загострений інтерес до проблем буття і часу, відчуття його стрімкого польоту, швидкоплинності життя, нестабільності всього сущого також знаходить вияв у творах у різних жанрах, насамперед у поезії.

Особливо зручними і затребуваними були жанри сповідальні (сприйняті романтиками у попередників (згадаймо хоча б Блаженного Августина і Руссо)), вільні в цей час від будь-яких обмежень, крім бажання і волі автора, наявного в його розпорядженні часу, а також паперу і чорнил. Автобіографія у всій різноманітності форм (навіть термін закріплюється в 1805 р. з легкої руки Роберта Сауті [6, с. 185]): мемуарів, записок, украй популярних для філософських пошуків тревелогів, щоденників, а також фрагментів і застільних бесід. Деякі з них спочатку були особистими, а не літературними творами, однак згодом виявилися важливою частиною спадщини своїх авторів. Причому в століття, коли зникали обмеження, серед них були твори не тільки професійних літераторів, а й усіх, хто мав до того схильність і бажання. Так, мали літературні таланти і поетичний склад художники, які намагалися висловити вербально те, що втілювали на полотні, і які закарбували в щоденниках і автобіографіях свої пошуки. Так, наприклад, не дуже відомий у наш час представник історичного жанру в живописі, що виступав за його відродження в Англії, Бенджамін Роберт Хейдон (1786–1846) залишив після себе прекрасну автобіографію [8], що прославила його певним чином більше, ніж його творчість.

Таким чином, домінування вільних сповідально-автобіографічних форм і фрагментів серед жанрів філософського пошуку романтиків не вплинуло на їх палку відданість поезії, яка традиційно вважалася найбільш філософським родом словесності. При цьому безпосереднє зображення ситуації або переживання, як уважає Вордсворт, може і має поєднуватися в поезії з роздумами філософського характеру.

Здійсненню цього завдання присвячено твір, над яким автор працював понад сорок років, – «Прелюдія, або розвиток свідомості поета». Почавши роботу над цією поемою в 1798–1799 рр., написавши основну частину в 1804–1805 рр., Вордсворт аж до 1839 року не розлучався з нею, доповнював, скорочував і правив її, прагнучи не просто сформулювати, а й дати можливість читачеві відчути, що таке поетичне бачення світу, його «невичерпна музика». Велика і докладна автобіографічна поема побудована так, щоб розкрити тривалий процес дозрівання поета. Багато її епізодів, які наповнені натхненною палкою вдячністю героя-автора горам, лісам, водоспадам, туманам, вітрам, дозволяють йому перебувати у вічному спілкуванні з Богом, що створив їх, з одухотвореною природою, чим врятуватися від злоби й егоїзму, на які приречені люди, які не вдивляються в природну красу світу.

Пряма розповідь про дозрівання поета в поемі супроводжується узагальнювальними роздумами про те, що для виховання філософського менталітету не менше, ніж природа, мають значення книги, що несуть вічну мудрість і вічні зразки для наслідування. Гомер, Старий Завіт, Шекспір, Мільтон, народні балади і пісні, дитячі казки – їх філософічність може передати тільки поезія.

У цьому творі ідеї Вордсворта стають «плоттю і кров'ю», оскільки втілені в образах, що виражають новизну і сміливість. Вордсворт прямо говорить, що свій борг бачить у продовженні недоспіваної Мільтоном романтичної оповіді про подвиги мужності і натхненної любові. Він прагне до філософської пісні про істину, яка надихає пристрасні роздуми, шукання і сумніви [4, с. 29].

There are in our existence spots of time,  
That with distinct pre-eminence retain  
A renovating virtue, whence, depressed  
By false opinion and contentious thought,  
Or aught of heavier or more deadly weight,  
In trivial occupations, and the round  
Of ordinary intercourse, our minds  
Are nourished and invisibly repaired;  
A virtue, by which pleasure is enhanced,  
That penetrates, enables us to mount,  
When high, more high, and lifts us up when fallen.  
This efficacious spirit chiefly lurks  
Among those passages of life that give  
Profoundest knowledge to what point, and how,  
The mind is lord and master – outward sense  
The obedient servant of her will. Such moments  
Are scattered everywhere, taking their date [1].

Простором зовнішнього і внутрішнього світу для Вордсворта стають «місця в часі», куди поет,

перебуваючи в «стані спокою», може подумки повертатися, переосмислюючи минуле. Цілющою властивістю «місць у часі» є здатність «пробуджувати» героя від байдужої дрімоти, розбухувати уяву і думку.

Тільки та глибина філософської думки, що живить істинну поезію, відкриває красу у відтворенні багатства всесвіту. Уява поета створює правильну перспективу, пом'якшує порочність інтелектуального рабства, породженого розважливим розумом. Поет пише про цілющий вплив віри в абсолютну доброту Бога і в рятівну силу втіленої в ньому любові.

Звернемося до філософських мотивів у творчості Самюела Колріджа. У 1797–1802 рр., час, найбільш плідний у творчості Колріджа, були створені найвідоміші твори поета: «Сказання про Старого Мореплавця» (1797), «Кристалель» (1797), «Кубла Хан» (1798), «Франція» (1798), «Нудьга» (1802), «Любов і старість» (1802). Твори цього періоду філософічні і пронизані біблійною символікою.

У загальному наростанні елегійних настроїв і поглибленні соціального скептицизму талановитого поета-романтика чіткіше визначається філософська спрямованість ліричної поезії Колріджа, сміливіше і ясніше виступає експеримент у поетичній структурі творчої лабораторії поета і мислителя. Філософські мотиви надії, покірності зумовлені емоційним настроєм поета. Природа для поета має особливий сенс, особливе значення. Її вічна мудрість і сила пригнічують хвилину слабкості і відчай людини, направляють його на шлях істини і добра, але вони і мінливі, перебувають у стані творчості, становлення. Нетлінна і вічна одна лише думка поета, його ідеал. На них поет зосереджує свою увагу, він ніби звільняє думку від її оболонки, оголює і показує її світу в «Гімні землі» і «Сталості ідеального об'єкта»:

Since all, that beat about in Nature's range,  
Or veer or vanish; why should'st thou remain  
The only constant in a world of change,  
O yearning THOUGHT! that liv'st but in the brain?  
Call to the HOURS, that in the distance play,  
The faery people of the future day –  
Fond THOUGHT! not one of all that shining  
swarm

Will breathe on thee with life-enkindling breath,  
Till when, like strangers shelt'ring from a storm,  
Hope and Despair meet in the porch of Death! [4]  
Звернення Колріджа до подій Французької революції означало в нових історичних умовах

розчарування в ідеалах свободи, дискредитованих Наполеоном, якого поет називав «божевільним мрійником божевільного світу». Така позиція була характерна для багатьох сучасників Колріджа, які побачили в Наполеоні імператора, володаря, який розв'язав загарбницькі війни. Саме філософське поняття свободи для Колріджа асоціювалося тепер тільки зі стихіями природи, людські діяння знищили сам зміст цього поняття.

Внутрішній пафос оди «Франція» спрямований на викриття безперспективності індивідуалістичного ставлення до світу. У цьому велика заслуга поета, який уперше в літературі англійського романтизму піддав критиці культ індивідуалізму, що показав безвихідність індивідуалістичного бунтарства [3, с. 354]:

The Sensual and the Dark rebel in vain,  
Slaves by their own compulsion! In mad game  
They burst their manacles and wear the name  
Of Freedom, graven on a heavier chain!  
O Liberty! with profitless endeavour  
Have I pursued thee, many a weary hour;  
But thou nor swell'st the victor's strain, nor ever  
Didst breathe thy soul in forms of human power.  
Alike from all, howe'er they praise thee,  
(Nor prayer, nor boastful name delays thee)  
Alike from Priestcraft's harpy minions,  
And factious Blasphemy's obscener slaves,  
Thou speedest on thy subtle pinions,  
The guide of homeless winds, and playmate  
of the waves! [5]

Філософський мотив LIFE-IN-DEATH – чудово знайдений Колріджем пластичний образ, який символізує кару, відплату за скоєний проти природи злочин. Як одне з яскравих романтичних узагальнень у «Сказанні про старого мореплавця»

автор підкреслює загальний занепад, загибель і розкладання: гниє море з мертвим кораблем, де перебувають і примари, і трупи, що іноді здаються старому моряку живими:

Alone, alone, all, all alone,  
Alone on a wide wide sea!  
And never a saint took pity on  
My soul in agony.  
The many men, so beautiful!  
And they all dead did lie:  
And a thousand thousand slimy things  
Lived on; and so did I. [5]

**Висновки і пропозиції.** Проведений аналіз творчості англійських романтиків дозволив дійти висновку, що англійський романтизм збагатив світову культуру іменами видатних письменників.

Вордсворт робить акцент на філософських мотивах, пов'язаних із проблемами людського буття, положенням людини у світі і Всесвіті. На його думку, внутрішнє життя свідомості і душа людини є великими цінностями, які жорстоко придушуються.

Філософська спрямованість ліричної поезії Колріджа включає роздуми про життя і смерть, про зв'язок людини з природою, про місце людини у світі. Значне місце у філософській та естетичній системі Колріджа належить уяві. Витоки філософських пошуків Колріджа виходять від природи, яка для поета має особливий сенс і значення.

Вивчення поетичної творчості англійських романтиків і філософської спрямованості поезії може сприяти вирішенню низки стратегічних завдань у процесі формування мислячої особистості. Питання, які порушуються англійськими поетами XIX століття, зберігають свою важливість і актуальність і в наш час.

#### Список літератури:

1. Вордсворт У. URL: <https://www.poetryfoundation.org/poems/45542/the-prelude-book-1-childhood-and-school-time> (дата звернення: 15.04.2021).
2. Горбунов А. Н. Вновь я посетил – диалог трех поэтов (Кольридж, Вордсворт, Пушкин). *Государство, религия, Церковь в России и за рубежом*. 2011. № 2. С. 28–40.
3. Захаров Н. В. Три константы великой культуры: Донн, Милтон, Вордсворт. *Знание. Понимание. Умение*. 2012. № 3. С. 353–354.
4. Колрідж С. Т. URL: <https://www.poetryfoundation.org/poems/43985/france-an-ode> (дата звернення: 23.03.2021).
5. Колрідж. URL: <https://www.poetryfoundation.org/poems/43997/the-rime-of-the-ancient-mariner-text-of-1834> (дата звернення: 11.02.2021).
6. Рогова А. Г. Главные «Другие» 1812 года: Противостояние России и Наполеона в восприятии англичанина. *Имагологические аспекты русской и зарубежных литератур*. Межвуз. сб. науч. трудов. Киров, 2012. С. 45–52.
7. Соловьева Н.А. У истоков английского романтизма. Москва, 1988. 230 с.
8. Haydon B.R. *The Autobiography and Journals of Benjamin Robert Haydon*: Ed. d Introd. by M. Elwin. London: Macdonald, 1950. (first publ.1853) 675 p.

**Horlova O. V. PHILOSOPHICAL MOTIFS IN THE LITERARY WORKS OF ENGLISH ROMANTICISTS**

*The aim of the article is to establish uniqueness of philosophical motifs in the literary texts by W. Wordsworth, S. Coleridge. The crossroads of XVIII–XIX centuries became the very stage when, in artists' mind, appeared ideas of the new world which brought contradictions and complexities opened by the revolution in France. In the artistic culture, the new style of thinking reigned, and the new artistic conscience spread in theory and practice. It was the period of the intensive romantic exploring of the world, creating «schools» and groups and their ruining, denying the norms and traditions of the past, establishing their forms, and inner striving to novelty. The attempts to escape reality and at the same time to comprehend it caused emerging of a new worldview system – romanticism. A poet should seek a new basis of poetry which is what romanticists do in their literary works. Found in a definite poem, it is not stated forever; in the following poem one should look for it again. Obsessed by a divine passion, a poet possesses limitless power to find or create a new basis of poetry.*

*The philosophical search of English romanticists was conditioned by the needs of the times when the age-old traditions were called into question. The depth of the philosophical content of their works, increased with the used forms, depended on the author's aims and preferences and the period when they were created. The analyzed works by W. Wordsworth and S. Coleridge, which are written in different genres, match each other in philosophical comprehension.*

*The philosophical lyrical works of English romanticists are characterized by elegy mood caused by the images of the past, youth which the poets bid farewell losing all illusions and hopes, beliefs in the future, and serene happiness. But despite their disenchantment, the poets aimed to grasp absolutes in the simplest phenomena of modern life.*

**Key words:** *romanticism, philosophical motifs, William Wordsworth, Samuel Coleridge, nature.*

**Huseynova G. Sh.**

Ganja State University

**REPETITION IN ILYAS TAPDIQ'S CHILDREN'S POEMS  
AS A STYLISTIC TOOL**

*The article examines Ilyas Tapdig's skillful use of repetitions in children's poetry in various forms. The writer purposefully uses repetitions to create stylistic devices and gives fluency, rhythm and playfulness to his children's poems. At the same time, we observe in the article that the poet encounters anphoric and epiphoric repetitions in children's poems. Artistic analysis of the stylistic features of sound repetitions in children's poems by Ilyas Tapdig shows that alliteration and assonance are one of the main tools for the poet in the compilation of literary texts. It is through repetition that we have seen in children's poems that the poet is able to connect harmonious sounds at certain distances to create a harmonious completeness. According to the research conducted in the article, Ilyas Tapdig not only gave a special harmony to the poem through repetitions, but also created conditions for creating a semantic connection between the components of the poem. In the article, the poet's repetition of the same word in children's poems at the end of the verse as a stylistic device not only makes a good impression in the lyrical genre, but also creates conditions for word play, which is acceptable for the language of poetry. In a sense, we also understand the reasons for such repetitions in the work of Ilyas Tapdig. The article also reflects the views of some linguists on repetition.*

*This work does not repeat other works dedicated to rabbits in our children's literature, and attracts attention with its originality. The rabbit, who befriends predators and cunning animals, is clever, brave and vigilant. Works on the theme of homeland occupy an important place in the poet's work. The analysis of the artistic style of these poems is relevant in our time. The purpose of writing the article is to analyze the artistic style in the works of the famous poet and writer Ilyas Tapdig and to reveal the literary and artistic richness that repetitions add to these works.*

**Key words:** literary text, stylistic figure, repetition, rhythm, analysis.

**Introduction.** Ilyas Tapdig is one of the well-known representatives of modern children's literature. An important part of the poet's children's works are works dedicated to the nature and beauty of our country. "Bildirchin" (quail) is one of the works that children love, memorize and recite with enthusiasm. In the poem "Demiragaj" the features of the iron tree, which is a miracle of nature, are described in a poetic language. The poem "Bir evim var..." was written using the riddle genre of oral folk literature. The protagonist of the poem "Brave rabbit" is a rabbit that children love very much. This work does not repeat other works dedicated to rabbits in our children's literature, and attracts attention with its originality. The rabbit, who befriends predators and cunning animals, is clever, brave and vigilant. Works on the theme of homeland occupy an important place in the poet's work. It is impossible not to read his poem "Bir şəhiddir ürəyim" (a martyr is my soul) dedicated to the martyrs of January 20. The analysis of the artistic style of these poems is relevant in our time.

**Purpose and tasks of the research.** The purpose of writing the article is to analyze the artistic style in

the works of the famous poet and writer Ilyas Tapdig and to reveal the literary and artistic richness that repetitions add to these works.

**Scientific novelty of research.** For the first time, the themes of repetition, epithets, metaphors in the artistic style of Ilyas Tapdig's children's poems were studied, the essence of repetitions and ensuring fluency in poems were studied.

**Methods and sources of research.** Methods of analysis, synthesis, comparative analysis are used in the research of the topic. Dialectological and modern linguistic dictionaries, the author's collection of works were used as a source.

**A review of recent research and publications.** When researching the artistic style of Ilyas Tapdig's children's poems, both works written about this outstanding poet and the poet's own works were used. These works include: "Stylistic figures in literary language" by A. Baylarova [3]; "Brave rabbit" by I. Tapdig [6]; "Stylistics of the Azerbaijani language" by A. Demirchizade [4]; "Complex syntactic units in the Azerbaijani language" by K. Abdullayev, A. Mammadov, M. Musayev and others [2]; "Modern Azerbai-

jani language. Syntax” by G. Kazimov [5]; İ. Tapdıq “Arkhalı daglar” [7]; “Theoretical problems of Azerbaijani language syntax” by K. Abdulla [1]; I. Tapdıq “Fairy-tale trees (poems and verse tales)” [8].

**Presentation of the main material.** Repetition (takrir) plays an important role in the formation of the text, and they also act as an important stylistic tool. As you know, repetitions can take many forms in the text. That is, the poet can make the text more readable and memorable by using phonetic, lexical, morphological and syntactic repetitions. Takrir, which is studied as a repetition in literary criticism, is characterized by being very active as a stylistic figure. “Takrir is a very ancient stylistic figure. The stylistic-semantic functions of repetition and the additional poetic shades it carries are very different. Repetitions are used to strengthen any idea, meaning, to increase expressiveness. Repetition is also used to show the continuity of an action, to convey it in detail, and to focus more on the main idea and content of the text. Poets and writers express certain events, thoughts and feelings more effectively through repetition. This stylistic figure brings rhythmicity, melodicy to the structure of expression in fiction, especially poetry, gives intensity to poetry, increases its dynamics” [3, p. 63].

The repetition element allows you to play the word in the sentence. The beauty of the artistic form created by the repetitive element brings poetic-aesthetic beauty to the poem. This manifests itself in a very interesting way in the children’s poems of Ilyas the Finder. The poet skillfully used various forms of repetition in his poems. For example:

Saat yeddi: çıq-çiq, çiq-çiq,

Qalx yataqdan bağçaya çix

(It’s 7 o’clock/ get out of bed and go to the garden)

[6, p. 60].

As can be seen from the example, the poet skillfully used the harmony created by the consonant “ç” to create a beautiful example of sound repetition. Noting that such a purposeful selection of sounds is a feature of skilled wordsmiths, A. Demirchizadeh writes: “The use of semantic nuances of sounds in fiction, especially in poetry, is one of the most important conditions for ensuring harmony between meaning and pronunciation from the stylistic point of view and, as a rule, harmony of sounds in words” [4, p. 55].

One of the main features of poetry is the creation of stylistic devices in poetry with the purposeful use of such phonosemantic units. But not every poet can use this technique properly. Because when it is out of place, it can create excess in poetry. Ilyas Tapdıgin is very skillfully used as a stylistic figure in children’s poems. As already mentioned, in the poems of Ilyas

the Finder, a certain event is brought to life with artistic features. At the same time, repetitions give the poem a fluidity, rhythm and playfulness.

– Dəmirin

Dərmandan

Ürəyi Dayanıb?! (Has Iron’s Heart Stopped from Medication)

– Nə Dəmir?! (What iron)

Nə dərman?! (What medication)

Dəyirman

Deyirəm,

Dəyirman!

Dəyirman (i mean mill)

Dayanıb! (has stopped) [6, p. 55].

As you can see, the poem consists of different parts. Each piece logically complements the other. But the same stylistic figure still works.

Anaphoric and epiphoric repetitions are often found in the poet’s poems. For example:

Üstü örtüklü  
Ağac qutular,  
Qulaq söykəsən  
Gurultusundan  
Qulaq tutular.

Wooden boxes with  
a cover,  
If you listen, they will  
listen to your roar.

Arı qutusu –  
Arı evidir.  
Duman qaçanda,  
Çiçək açanda  
Arı kef edir.

Bee box –  
It is a bee house.  
When the fog escapes,  
When it blooms  
The bee is having fun.

Rəngli güllərə  
Qonur arılar;  
Qızıl arılar;  
Qonur arılar.  
Yuvalarına  
Dönür arılar [6, p. 45].

Bees land Colored flowers;  
Golden bees;  
Brown bees.  
To their nests  
Return bees/

As can be seen from the poem, the poet creates both anaphoric and epiphoric repetition in a poem by using the same word both at the beginning and at the end of the sentence.

Another noteworthy aspect of the poem is the use of syntactic parallels. “Syntactic parallelism means that the sentences that follow each other directly have the same syntactic and intonation structure, that is, the repetition of the syntactic model as a whole, not the words. Syntactic parallelism takes many forms. Syntactic parallelism, which exists at the level of both the individual sentence and the CSW (complex syntactic whole), differs in its purpose in communication; on the one hand, it has a coordinating role between the components of the CSW, and on the other hand, it exists as a stylistic factor in language. So, paral-



lel constructions have a special place in the system of language” [3, p. 119].

The sentences “Golden Bees” and “Brown Bees” used in the poem can be an example of syntactic parallelism.

Probably, these features attracted the attention of composers and a lot of music was composed for the poet’s poems. These poems are collected in the poet’s book of poems “Brave Rabbit”.

The artistic analysis of the stylistic features of sound repetitions in children’s poems by Ilyas Tapdig shows that alliteration and assonance are one of the main tools for the poet in the compilation of literary texts. It is through repetitions that the poet is able to create a harmonious completeness of sound by connecting homogeneous sounds at certain distances.

As already mentioned, repetitions apply to all levels of language, and the repetition element also has text-generating properties. In particular, the role of repetitions in the work on text syntax, which has recently become widespread in our country, is being studied. Examples of this type are often found in children’s poems by Ilyas Tapdig. Speaking about the role of repetitions in text creation, K. Abdullayev writes: “First of all, it is necessary to mention repetitions as text-creating factors in the structural plan. Repetitions in the Azerbaijani Turkic language are one of the main language-speech means in text creation” [2, p. 142].

Then the author writes: “Repetitions in the text create a specific system. Thus, it is possible to find different structural types of repetitions here, and regardless of its structural complexity or simplicity, repetition appears as a very strong cementing method that serves the integrity of the text” [2, p. 142].

Kamal Abdullayev believes that the text completes the text of the first sentence at the end. These types of texts are called periods in linguistic literature. Speaking about this, G. Kazimov writes: “Syntactic units are sometimes equated with period (Greek periodos – circular rotation). There is also a similarity between the period and the syntactic units. A syntax can be expressed as a whole period. The difference is that the syntactic units remain open on the right side, but the period is closed on the right side with the initial sentence (or the corresponding word, expression and sentence)” [5, p. 437].

Some linguists approach the text through the prism of a sentence and note that the text is completed as it is in a sentence. In this sense, predicative is no exception. Although there is no doubt that the main feature of a sentence is predicative, there is disagreement among linguists as to what the main feature of predicative is. Scientists have different views on this. Accord-

ing to K. Abdullah, “this event, which takes place with the ideas of predicative, i. e. modality, time and person, which return to the direct nature of the sentence, also arises from the combination of verb and noun form with the principle and the person representing the idea of a common subject. This necessarily creates a moment of repetition. The essence of the repetitive moment in this case manifests itself in the fact that in the principle, which represents the idea of the subject in the initial position, the verb or action in the last position necessarily repeats with the ending of the person in the message, thus closing the system in a sense. The first component of the repetitive moment, in other words, the idea of the subject, is the person ending (sign, suffix) of the second component. This case has found its grammatical manifestation in Turkish languages very clearly” [1, p. 12].

For this reason, the emergence of repetitive moments and the occurrence of syntactic closure as a result of the division of the idea of the subject between the subject and the end of the person is considered as a syntactic manifestation of predicative in the Azerbaijani language. Scholars who think that this closure also applies to the text, note that this situation is still characteristic of ancient Azerbaijani texts.

Repetitions that frame the structure of the text are also Tapdiq in classical poetic forms, such as ghazals.

Thus, the poetic appeal in the last line of a ghazal by Hasanoglu, a representative of 13th century Azerbaijani literature, actually repeats the poetic structure used in the previous line of the ghazal, that is, at the beginning of the text. Let’s pay attention to the beginning and the last stage of the ghazal:

Beginning: Necəsən gəl, **ey üzü ağum bənüm**,  
Sən əritdün odlara yağum bənüm.

Last stage: Bu Həsənoğlu sənün bəndən durur,  
Ani rədd etmə, **yüzü ağum bənüm**.

All other syntactic structures located in the beginning and end of the ghazal become easily connected components due to this repetition, this framing point [1, p. 254].

We can find such obvious repetitions in the children’s poems of Ilyas Tapdig. For example, let’s look at the poet’s poem “Chinarli Goychay”. The poem consists of three parts:

Çinar çinardan uca,	The plane tree is taller than the plane tree,
Çinar çinardan qoca,	Older than a plane tree,
Hərəsi bir pəhləvan,	Each wrestler,
Budaqlar onun qolu,	The branches of its arm,
Kölgəli asfalt küçə	Shady asphalt street
Elə bil meşə yolu...	It’s like a forest road...

[7, p. 14]

This is where the second part of the text ends. Apparently, there is no connection between these two parts of the text. These texts give the impression of being completely free and unrelated. However, in this case, the poet uses a completely different method to connect the text. This method is repeated. In addition to completing the text by repeating the text, the poet also connects the text, and the text is completed as follows:

Çinar çinardan qoca, Çinar çinardan uca –	Older than a plane tree, The plane tree is taller than the plane tree –
Köksünə dirək olmuş Çinarlar asimanın. Çinarlı bir parkıdır Göyçay Azərbaycanın! [7, p. 14]	There was a pole in his chest The plane trees are in the sky. It is a plane park Goychay of Azerbaijan!

As can be seen from the example, it has a repetitive stylistic character and complements the text in some way. This period can be considered a beautiful example. Here, all other sentences between the beginning and the end are framed by this repetition and easily become an integral part of the text.

Such texts are rare in modern times. According to K. Abdullah, there are more implist, i. e. hidden repetitive components that frame the modern text. Sometimes, during the implist repetition, the last component of the repetition does not give the beginning of the text as it is. You can simply point to any element in the initial stage. But this sign is enough to keep the syntactic framework strong. Thus, in this case, implist repetitions manifest themselves more in a logical semantic plan [1, p. 255].

We find similar hidden repetitions in Ilyas's poems. For example, let's pay attention to the poet's poem "Ər dağı". In the first verse of this five-verse poem, the poet mentions that the white clouds of "Ər dağı" are broken:

Üzərində ağ buludlar yarılar, Yel vuranda gülün-gülə sarılır, Çiçəyinə nəğmə deyir arılar – Şirə çəkir çəmənlərin tər çağı, Sinə üstə səpələnir, Ər dağı! [7, p. 17]	White clouds split over, When the wind blows, it embraces flowers, Bees sing a song to a flower - arilar – Juice sucks in the sweat of the meadows, Scattered on your chest, Mount Er!
---	--

The other three verses of the poem describe and glorify other features of Mount Er. In the last fifth verse, the poet again points to the clouds. True, in this

case the first sentence is not repeated, but is indicated in the cloud. "When repetition is informal and secret, it is difficult to identify it," he said. Naturally, it is not easy to define the boundaries of the text in such implicit repetitions. Repeated components that signal the boundaries of the text, in our opinion, must comply with the minimum logical-semantic parameters. Any logical idea should be the basis of this repetition [1, p. 255]. In the poem we are considering, such an implist is again the word "cloud". In the last verse of the poem, the poet again recalls the cloud, as if the word "cloud" plays the role of keywords that connect the text.

Yağış yağan buludlara dirəksən, Bir anasan – öz oğluna gərəksən! İki xalqı birləşdirən ürəksən, Qoy şən olsun elin- günün hər çağı, Ər oğullar yetirmisən, Ər dağı! [7, p. 17]	You stand on rainy clouds, You are a mother – you need your son! You are the heart that unites two peoples, Let there be joy in every age, You have brought up sons and daughters, Mount Er!
---	---

As can be seen from the poem, the poet is able to close the first and last verses of the poem in one word and recreate the implist. This, as it were, completes the text.

It occurs again in the structure of the text due to such a situation. Ideally, every text strives or should strive for structural closure, completion. In terms of systematization, the syntactic part will remain an open structure if it does not have a repetitive moment in any sequence. This contradicts both the internal nature of the text and the psychology of speech exchange, as well as communicative integrity.

The text can be divided into beginning, middle and end stages as well as sentences. The beginning of the text seems to become the main, thematic knot of the whole text structure, in other words, this beginning performs the function of the principle in the sentence structure, that is, the idea of the subject. The beginning of a text is usually characterized by a general introduction, which is also gradually concretized throughout the text construction process. Concretization is related to the inclusion of a repetitive component in the text, either explicitly or implicitly, in other words, in the Azerbaijani language, some logical-syntactic operations can be used to identify specific correspondences between the initial and final stages of the text. These operations allow you to restore the beginning of the text to its end. It is safe to

say that the beginning of the text in the Azerbaijani language is the initial component of the repetition. It should be noted here that the explicit expression is more pronounced in historical language monuments. The hidden-implist is manifested in the process of live speech in a more modern literary language. Explicit expressions are, on the one hand, whole sentences and, on the other hand, a lexical complex capable of replacing them.

It is not easy to identify a hidden-implist repetition. Sometimes it is not easy to identify such a recurrence. But we often come across such repetitions in the poems of Ilyas Tapdik. Although Ilyas Tapdig's children's poems are like a short story. The poet does not just write poetry, most of his poems are explanations of events. In this sense, the work of Ilyas Tapdik requires special research.

It should be noted that not all texts end with repetition. Speaking about this, G. Kazimov writes: "Syntactic units are sometimes equated with period (Greek *periodos* – circular rotation). There is also a similarity between the period and the syntactic units. A syntax can be expressed as a whole period. The difference is that the syntactic units remain open on the right side, but the period is closed on the right side with the initial sentence (or the corresponding word, expression

and sentence)" [5, p. 437]. As can be seen, the scholar does not point out that it is not true that all texts are closed repeatedly, and he calls the repeatedly closed text a period. Periods are usually large, and the circle closes after combining several syntactic units. As can be seen, the role of repetitions in the formation of the period is greater. Not only independent lexical units, word combinations, expressions and sentences, but also intermediate words, speeches, exclamations cause circular closure [5, p. 437].

We also believe that not all texts can be closed again. Undoubtedly, this is reflected in the work of Ilyas Tapdig, which we have studied, especially in his children's poems.

**Conclusions.** Indeed, if we look at the children's poems of Ilyas Tapdig, we see that the poet is very free to use repetitions. In other words, these repetitions are chaotic and can be Tapdig anywhere in the poem. But at the same time, with epiphoric repetitions, the poet gives the poem an order and frames it. This is due to Ilyas's deep knowledge of the subtleties of children's poetry.

As can be seen, repetitions in Ilyas Tapdig's children's poems are of special importance and bring richness not only to the form of the poem, but also to its content.

#### References:

1. Abdulla K. Theoretical problems of Azerbaijani language syntax. Baku : MTM-Innovation, 2016, 360 p.
2. Abdullayev K., Mammədov A., Musayev M. et al. Complex syntactic units in the Azerbaijani language. Baku : Mutarjım, 2012. 608 p.
3. Baylarova A. Stylistic figures in literary language. Bakı : Nurlan, 2008. 212 p.
4. Damirchizade A. Stylistics of the Azerbaijani language. Baku : Azertedrisnashr, 1962. 272 p.
5. Kazımov Q. Modern Azerbaijan language. Syntax. Bakı : Elm və təhsil, 2010. 500 s.
6. Tapdıq I. Brave rabbit. Bakı : Gənclik, 1982. 90 p.
7. Tapdıq I. Arkhalı daglar. Bakı : Gənclik, 1982. 60 p.

#### Гусейнова Г. Ш. ПОВТОРЕННЯ В ДИТЯЧИХ ВІРШАХ ІЛЛЯСА ТАПДІГА ЯК СТИЛІСТИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ

*У статті розглядається вміле використання Іллясом Тапдігом повторень у дитячій поезії в різних формах. Письменник цілеспрямовано використовує повтори для створення стилістичних прийомів та надає своїм дитячим віршам плавності, ритмічності і грайливості. Водночас у статті ми спостерігаємо, що поет у дитячих віршах стикається з анфоричними та епіфоричними повтореннями. Художній аналіз стилістичних особливостей звукових повторень у дитячих віршах Ілляса Тапдіга показує, що алітерація та асонанс є одними з основних інструментів для поета під час складання літературних текстів. Саме через повторення ми бачимо в дитячих віршах, що поет здатний пов'язувати гармонійні звуки на певній відстані, створюючи гармонійну завершеність. Згідно з дослідженням, проведеним у статті, Ілляс Тапдіг не тільки надав поезії особливої гармонії шляхом повторень, а й створив умови для виникнення смислового зв'язку між компонентами вірша. У статті зазначено, що повторення поетом у дитячих віршах одного й того ж слова наприкінці вірша як стилістичний засіб не лише справляє гарне враження в ліричному жанрі, а й створює умови для гри слів, що є прийнятною для мови поезії. У певному сенсі ми також розуміємо причини таких повторень у поезіях Ілляса Тапдіка. У статті також відображаються думки деяких лінгвістів щодо явища повторення.*

*Вірші автора не повторюють інші твори, присвячені кроликам, у нашій дитячій літературі, а привертають увагу своєю оригінальністю. Кролик, який дружить із хижаками та хитрими тваринами, є кмітливим, сміливим і пильним. У творчості поета вагоме місце посідають також твори про батьківщину. Аналіз художнього стилю цих віршів є актуальним і в наш час. Метою написання статті є аналіз художнього стилю у творах відомого поета та письменника Ілляса Тапдіга, а також виявлення літературного й художнього багатства цих творів, яке набувається завдяки повторенням.*

**Ключові слова:** літературний текст, стилістична фігура, повторення, ритм, аналіз.

UDC 821.111(73)По-32  
DOI <https://doi.org/10.32838/2710-4656/2021.3-2/26>

**Diordiieva A. V.**

Petro Mohyla Black Sea National University

**Gryzhenko A. Yu.**

Petro Mohyla Black Sea National University

## FEMINIST CRITIQUE AND PHENOMENOLOGICAL APPROACH TO INTERPRETING H. IBSEN'S "A DOLL'S HOUSE"

*The article deals with the issue of interpreting the role and ambitions of the main female character in Henrik Ibsen's play "A Doll's House". The authors offer a comprehensive analysis from two different viewpoints that provide an insight into the interpretation of the play through the prism of feminist critique and phenomenology. The articles emphasizes that the position of a woman in the household of the patriarchal society was predominantly ornamental. Following the story of Nora's awakening from her metaphorical sleep, where she happily chirps like a bird in her presumably happy marriage, the authors delve into how the protagonist realizes that her husband is not the dignified and loving man she used to believe he was and he never actually lived up to his own ideals. Torvalds in no time withdraws from Nora as his wife and the mother of his three children and it does not matter to him that Nora commits forgery only to get the money to save his own life and then lies to him in order to spare his sense of dignity. Nora is terrified and stupefied to realize that she is now just a hideous criminal and a dishonest "unprincipled woman" who "destroyed his whole happiness" and "ruined his future".*

*Another viewpoint the authors take to analyze the play is phenomenology from the works of Edmund Husserl, Alfred Schultz, Peter Berger and Thomas Luckman. The concepts of phenomenology that the researchers use in this article are epoché, being Nora's assumption that she lives in an ideal world where she is happily married to the man who would stand up to "shield her with his broad wings" whatever happens; specific shock, i.e. certain ground-breaking event ruining the settled order things, which in the story of A Doll's House is the blackmail attempt revealing Torvald's true face; ultimate horizon of Nora's life-world is her aspiration to pay off the loan she took to afford the life-saving trip for her husband without the husband's knowing, etc. Consequently, this papers claims that Nora Helmer's desire to leave her husband, her home and children can be explained by her newly-arising aspiration to "deliberately arrest the spontaneity of her experience and turn the attention upon herself".*

**Key words:** phenomenological approach, woman's role, feminist critique, metaphorical dream, Nora's awakening.

**Outline of the problem in general and its connection with important scientific or practical tasks.** The rights and role of a woman in a still predominantly patriarchal society has always been a worthy and sensitive topic to analyze. The ever changing world is presenting us with more and more challenges, yet the question of a woman's rights in the modern society still remains largely unanswered. One of the first authors to draw attention to this issue, sometimes called "the first male feminist", Henrik Ibsen is known for having created strong outstanding female characters, such as Nora Helmer, Mrs. Alving, Hedda Gabler, and Hilda Wangel. This paper focuses on the character of Nora Helmer, a woman who seems flirty and frivolous at first sight but is capable of doing something much more serious than anyone

would expect from her. This paper will investigate the main character from "A Doll's House" using two approaches at the same time – feminism critique and phenomenology.

**Analysis of recent articles and publications researching this issue with highlights on previously unresolved parts of the general problem that the article is dealing with.** Ibsen's female characters have never been under the radar of researchers. Among those who studied the playwright's unconventional women were A. Asbjorn, S. Ahmed, M. Rifat, J. Afroze, L. Balnam, R. Ahmad, A. Wani and others. Thus, Amir Hossain in "Ibsen's Treatment of Women" states that each Ibsen's female character, including Nora is "first and foremost a human being, rather than merely a woman". The researcher

also states that Ibsen tries to “show woman’s protesting mood, their destructive forces through creating powerful female characters” “...striving for authenticity against the unconscious hypocrisy of males in their patriarchal society” [3, p. 1–3]. Analyzing Nora’s motives behind her famous walk out of the house, Rayees Ahmad and Aasif Rashid Wani in “The Concept of Feminism in Henrik Ibsen’s *A Doll’s House*” state that she primarily aspires for “individual freedom <...> for self-development whereby she is to become a person in her own right and also in the sight of others”. The researchers outline the rigidity of the suffocating patriarchal society where a “woman cannot be herself” [1, p. 1]. However, feminist critique of the play does not seem to have been previously compared with phenomenological interpretation before.

**The purpose of the article.** Considering that the issue of woman’s role in the society is still an urgent and largely unresolved one and Nora Helmer’s personality is far from fully understood, this article attempts to interpret Nora Helmer’s character through two separate perspectives – feminist critique and phenomenological approach.

**Presentation of the main material of the research with proof of the obtained scientific results.** Written in the beginning of the 20-th century Henrik Ibsen’s drama “*A Doll’s House*” realistically portrays the ornamental position of a woman in the household that was generally characteristic of the epoch. Being constantly occupied with everyday petty troubles as well as her big and little secrets, Nora considers herself genuinely happy and seems hardly aware that her husband treats her like a pet rather than a human being. Both Nora and Torvald need a shock of Krogstad’s villainy letter to realize the truth about their lives. Torvald’s stunning revelation was the realization that his treasured wife is not an innocent lark whose main business is to chirp and dance to amuse him. Torvald is astonished to find out that Nora is a secretive intelligent person, able of a crime as he sees it. However, Nora’s insights seem much more painful: she realizes that she is married to a man who only declares that he wants to protect her and “shield her with his broad wings” [6, p. 126] from whatever disaster may come. In reality, when the catastrophe of the Krogstad’s letter, revealing Nora’s deception and forgery comes forward, Nora suddenly becomes aware that her beloved husband is in fact a coward and a traitor whose main concern is public opinion and outward decency of his position.

The irony of Torvald’s situation lies in the fact that he is actually not aware that he himself vividly

represents the vices he condemns most – moral corruption and lying. His moral corruption is his vanity and oversensitive perception of himself in the eyes of the society. He wants everybody to see him dignified, a successful career man and a strict but loving husband. He claims that he would not “condemn a man for a single false step” in order to look generous and big-hearted in his own and his wife’s eyes. However, Nora, along with the reader, realizes those are merely words that Torvald never intends to live up to, as he contradicts them multiple times. Moreover and more importantly, Nora grasps that Torvald will immediately stop being protective and patronizing of her as soon as he finds out that she is a more complicated person than he has always assumed. Upon finding out that Nora has committed a crime of forging her father’s signature to get a money loan from Krogstad, Torvalds in no time withdraws from Nora as his wife and the mother of his three children. It does not matter to him that Nora commits forgery only to get the money to save his own life and then lies to him in order to spare his sense of dignity. Nora is terrified and stupefied to realize that she is now just a hideous criminal and a dishonest “unprincipled woman” who “destroyed his whole happiness” and “ruined his future” [6, p. 107]. Furthermore, Nora is stunned to find out that they must go on living as they “have always done; but of course only in the eyes of the world” [6, p. 108]. It is unbearable for Nora to become aware that Torvald is not the man she fell in love with – someone she thought he “deeply and wonderfully loves” her and “would not hesitate a moment to give his very life” for her sake [6, p. 75]. Not only Torvald is unwilling” to give his very life” for Nora’s sake, it never even occurs to him to take the charge of forgery upon himself. In fact, his greatest fear is that people will think that he was “at the bottom of it all and even egged her on” [6, p. 108].

The evening Torvald reads two of Krogstad’s letters – one blackmailing him and the other where Krogstad apologizes for the first one, – Nora’s eyes open to see not only the real person her husband is but also the truth about her own life and marriage. It becomes evident that Torvald’s attitude to women in general is somewhat like people perceive furniture or an article of interior design. For instance, he advises Mrs. Linden to pick up embroidery instead of knitting only because it looks “prettier”: “You hold the embroidery in the left hand so, and then work the needle with the right band, in a long, easy curve, don’t you?” while “knitting is always ugly” [6, p. 107]. He could as well be talking about fitting a vase of an appropriate color into the room. Torvald is also especially eager to help

Nora dress up for parties and then rejoice in watching his wife to be the most beautiful woman in the dancing-hall. This also reveals Torvald's vanity and sexism. When Nora finally understands that, it becomes unbearable for her to go on living with the man like that under the same roof. She outgrows herself from being a "dancing and singing lark" to a person who wants "to educate" [6, p. 130] herself. Nora doubts herself being able to raise her own children and being a role-model for them. She does not want to be a "fit wife" for Torvald anymore, and she wants to settle everything by herself, without Torvald's help.

**Phenomenological approach to understanding *Doll's House*.** The main problems analyzed in Edmund Husserl's article "Objectivity and the World of Experience" are the following: a) the problem of historical possibility of "objective" science; b) the problem of the possibility of the objective scientific knowledge. Considering the perceived world as a "Heraclitian flux of ever-changing data of sensible things" [4, p. 343], Husserl posits that everything we might think we know about the world we live in is only relative compared to the total amount of information generally known about this world. Thus, acquiring any kind of knowledge becomes "continually possible process of correction" [4, p. 343], of what we already know and, therefore, "knowing" anything in perfection becomes theoretically impossible. Husserl suggests the method the science can use to overcome this paradox. The method of idealization consists in ascribing to any object in reality an ideal of knowledge about it which can and should be perfected infinitely [4, p. 347].

Another Husserl's article "The Life-World and the World of Science" deals with comparison of two modes of living – that of ordinary people and the other of scientists. According to the article all people who are not involved in scientific research live in their own thematic worlds the horizons of which are marked by these people's ultimate goal or areas of interest. The goal or interests are termed as people's "vocation" and make people indifferent to anything else but events or knowledge connected to this "vocation" of theirs [5, p. 378]. Compared to such rather separate "life-worlds", the "worlds of science" are hierarchically and systematically organized and serve "premises, building stones" to one another. This world of science, being also a "life-world" in the sense that individual scientists have their personal ultimate "ends", is growing in infinitum [5, p. 380].

Alfred Schultz' research investigates the notion of multiple realities: the reality of daily life, of dreams, of science and of personal opinion. According to his

article "Realities from Daily Life to Theoretical Contemplation" every person at any age has an accumulated stock of experiences that serve this person as a "scheme of references" [7, p. 26]. One of the main concepts of this approach is people's "natural attitude" to life, i. e. practical interest in the world. Maintaining this natural attitude, people normally take their assumptions about the world that surrounds them for granted and only something extraordinary in the normal course of events can make them question these assumptions. Rather than suspending their belief in the reality of the world or placing the world between brackets (as in phenomenological epoché), people with natural attitude tend to "put between the brackets the doubt that the world and its objects might be otherwise than they appear to be" [7, p. 27]. Schulz calls this phenomenon the epoché of natural attitude. Another important concept in Schultz' theory is the notion of "specific shock" [7, p. 37]) that is pre-requisite for people with natural attitude to reality in order for them to "abandon" their attitudes toward this reality and put it in question [7, p. 37]. The reality of daily life is characterized by people's full-awakeness that is considered to be the "highest degree of tension of consciousness" [7, p. 41] and is opposed to the world of dreams that happens in the complete relaxation of deep sleep. "Working", being an important concept in the world of daily life, can be defined as a conscious attempt to realize some "underlying project" [7, p. 29] while any kinds of actions made by the dreamer are "without purpose or project" [7, p. 42]. In the world of dream the world of daily life is preserved as an object in the form of recollections and retentions while the attention to life, the main component of the world of daily life, is "directed toward the self in the past tense" [7, p. 42]. According to Shultz, one cannot speak and think in the dream world, on the contrary, if the person is speaking and thinking it means they use the "implements of the world of working and they are subject to principles of consistency and compatibility" [7, p. 43]. The implements of the world of theoretical contemplation, on the other hand, are not the attempts to "master the pre-given world" but actions "aimed to observe and possibly understand it" [7, p. 44].

Elaborating the theory of multiple realities, Peter Berger and Thomas Luckman introduced the concepts of problematic and unproblematic aspects of reality. The reality is perceived as unproblematic as long as "the routines of everyday life continue without interruption" [2, p. 38]. Another important concept the scientists apply is the notion of common language grounded in everyday life that is used to objectify

any experiences from all the realities. It is the language that makes sure that the reality of everyday life maintains its paramount status, even when the “leaps” between realities take place [2, p. 39–40].

The concepts of phenomenology can be successfully applied to analyze Henrik Ibsen’s play “A Doll’s House”. Thus, Nora’s epoché is her placing the doubt in her husband within brackets and taking for granted the assumption that she lives in an ideal world in which she is happily married to the man who would stand up to “shield her with his broad wings” [6, p. 111]) whatever happens. She does not “stop and think” or “cast doubt” [7, p. 27] upon her senses that, as she believes, tell her how the things in her family are. Her “attention to life” is directed solely to keep her husband unaware of the crime that she committed out of love to him. Using E. Husserl’s terminology, Nora’s ultimate “horizon” of her life-world is her aspiration to pay off the loan she took to afford the life-saving trip for her husband without the husband’s knowing. This aspiration being her “vocation” makes her “indifferent to anything else” [5, p. 379] so she does not notice or pay much attention to the fact that her husband perceives her rather like a pet than a human being. She accepts her husband’s reproaches about her being unpractical and extravagant as part of her daily routine. These reproaches, the general play tone of her relationship with her husband along with the pet names that Torvald gives to her – “my silly squirrel” or “little lark” do not arise as something “problematic” in her daily life routine as long as she is confident about one thing – Torvald loves her so “deeply” and “wonderfully” and “he would not hesitate a moment to give his very life” for her sake [6, p. 67]. Only after Nora experiences the “specific shock” [7, p. 37] of seeing her husband’s reaction to what she has done, she “stops to think” and asks herself questions about the real nature of her life and marriage. This “shock” makes her “leap” or transit between realities: Nora stops existing in the reality of everyday life that, in its turn, stops being “unproblematic” for her and transits into the reality of theoretical contemplation where she is going to engage herself with education and attempts to “know” herself and her “surroundings”. The “shock” or “problematic” turn in her relationship with her husband makes Nora revise her views about her sweet little life in her cozy dollhouse and grasp that all of her life has been nothing more than a playroom – first with her father and then with Torvald and children. Nora symbolically changes her masquerade costume before the final conversation with Torvald: taking off her Capri costume can

be interpreted as “falling of the curtain” [2, p. 39] marking the transition between realities. Nora steps into a new reality where she is no longer a “skipping squirrel” [6, p. 3] or a “little bird” [6, p. 106] but where she is an adult woman who is willing to take her life under her own control.

Nora makes a decision to leave her husband and children in order “to educate herself” [6, p. 115], and her goal becomes the desire to “observe and possibly understand” the reality [7, p. 44]. She suddenly becomes aware in her face-to-face interaction with Torvald that he is much better known to her than her own self which she never stops to reflect upon. Thus, her desire to leave him, her home and children can be explained by the new aspiration to “deliberately arrest the spontaneity of her experience and turn the attention upon herself” [2, p. 44]. She finally wants to understand what kind of a person she really is outside the context of a “doll wife” and a “doll daughter” that her husband and father put her in. Another thing she might subconsciously feel obliged to change about herself and the society in which she lives – is the unfair distribution of the “social stock of knowledge” [2, p. 59]. In the beginning of the play when Krogstad comes to blackmail her, Nora is astonished to find out that many things of this world just go “behind her back” she lives in the patriarchal society where women seldom educate themselves and do not even know that forging a signature is a crime. Nora is overwhelmed with the understanding that the world is much more complicated than she imagined it to be. In Husserl’s terms, Nora becomes aware that everything she thought she knew about the world is almost neglectable compared to the endless mass of knowledge in general. Therefore, in order to change that Nora has to leave her family for good as there are no mechanisms in that patriarchal society for a woman to combine the duties of a wife and mother with self-education and development. She decides to transit from the world of daily life to the world of theoretical contemplation and devote her life to idealization – the process of continual correction of knowledge in infinitum [4, p. 343].

**Conclusions.** Henrik Ibsen’s play “A Doll’s House” illustrates the story of Nora’s awakening step-by-step from being a model wife and her master’s “dolly”. She becomes aware that it just seemed to her that she was happy “doing tricks” for her husband since no one can be truly happy while constantly hiding who they really are. She understands that her communion with Torvald Helmer cannot be called a marriage understood as a voluntary union of two equal people. Torvald appears to be drastically differ-



ent from what she imagined him to be whereas Nora suddenly realizes her inner need to educate herself that becomes her primary aim of existence after leaving her husband and children. In phenomenological terms, Nora's desire to "observe and possibly under-

stand" the reality wins over all the other ambitions in her, therefore she makes the transition from mundane life that most women in the traditional patriarchal society are confined to and thus broadens the horizons of her life-world.

#### References:

1. Ahmad R., Wani A. The Concept of Feminism in Henrik Ibsen's *A Doll's House*. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/234693585.pdf>.
2. Berger P., Luckman T. The reality of everyday life. Chapter one: The foundations of knowledge in everyday life. *The social construction of reality: A treatise in the sociology of knowledge* / P. Berger, T. Luckman. 1st ed. New York : Anchor Books, 1966. P. 33–61.
3. Hossain A. Ibsen's Treatment of Women. *Socialomics*. 2016. Vol. 5. Iss. 2. URL: <https://www.longdom.org/open-access/ibsen-treatment-of-women-2167-0358-1000153.pdf>.
4. Husserl E. Objectivity and the world of experience. *The crisis of European sciences and transcendental phenomenology* / E. Husserl. Evanston : Northwestern University Press, 1970. P. 343–351.
5. Husserl E. The life-world and the world of science. *The crisis of European sciences and transcendental phenomenology* / E. Husserl. Evanston : Northwestern University Press, 1970. P. 379–383.
6. Ibsen H. A Doll's House. URL: <https://www.gutenberg.org/files/2542/2542-h/2542-h.htm>.
7. Schultz A. Realities from daily life to theoretical contemplation. *Collected papers* / A. Schultz. Dordrecht ; Boston : Kluwar Academic Press, 1996. P. 25–50.

#### Діордієва А. В., Гриженко Г. Ю. ФЕМІНІСТИЧНИЙ ТА ФЕНОМЕНОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД ДО ІНТЕРПРЕТАЦІЇ «ЛЯЛЬКОВОГО ДОМУ» Х. ІБСЕНА

У статті розглядається питання інтерпретації ролі й амбіцій головної героїні п'єси Хенріка Ібсена «Ляльковий дім». Автори пропонують аналіз твору з двох неподібних позицій: крізь призму феміністичної критики та з погляду феноменології Е. Гуссерля, А. Шульца, П. Бергера та Т. Лакмана. У статті підкреслюється, що становище жінки в домоволодінні патріархального суспільства було переважно декоративним. Аналізуючи історію пробудження Нори від її метафоричного сну, де вона щаслива у шлюбі й легковажно цвірінькає, ніби пташка, автори заглиблюються в те, як головна героїня усвідомлює, що її чоловік насправді не є тією гідною і люблячою людиною, якою вона його вважала. До того ж він ніколи не відповідав навіть власним ідеалам. Торвальд негайно відрікається від Нори, своєї дружини та матері трьох його дітей, і для нього зовсім не важливо, що Нора йде на злочин лише для того, щоб отримати гроші на порятунок його, Торвальдового, життя, а потім бреше йому тільки для того, щоб не вразити його почуття гідності. Нора із жахом усвідомлює, що для Торвальда тепер вона просто мерзенна злочинниця й нечесна «безпринципна жінка», яка «знищила все його щастя» та «зіпсувала його майбутнє».

Іншою позицією, яку автори використовують для аналізу п'єси, є феноменологія з праць Едмунда Гуссерля, Альфреда Шульца, Пітера Бергера та Томаса Лакмана. Поняттями феноменології, які дослідники використовують у цій статті, є такі: *erosché*, тобто припущення Нори про те, що вона живе в ідеальному світі, де вона щасливо вийшла за чоловіка, який будь-коли готовий «захистити її своїми широкими крилами», що б не сталося; *specific shock*, тобто певна надзвичайна подія, яка руйнує врегульований порядок (в історії «Лялькового дому» є спробою шантажу, який виявляє справжнє обличчя Торвальда); феноменологічним горизонтом (*horizon*) життєвого світу Нори є її прагнення виплатити позику, яку вона взяла, щоб мати змогу повезти чоловіка в життєво необхідну йому відпустку, тощо. Отже, у цій статті стверджується, що бажання Нори Хелмер залишити свого чоловіка, свій дім і дітей можна пояснити її новим прагненням (термінами феноменології) «навмисно зупинити спонтанність свого досвіду та звернути увагу на себе».

**Ключові слова:** феноменологічний підхід, роль жінки, феміністична критика, метафоричний сон, пробудження Нори.

*Прадівлянна Л. М.*

Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського

## ГЕНДЕРНІ ТА ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ ВИМІРИ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО ТЕКСТУ (НА МАТЕРІАЛІ ОПОВІДАНЬ АНДЖЕЛИ КАРТЕР)

*Стаття присвячена творчому доробку британської письменниці Анджели Картер. Зосереджено увагу на вивченні однієї з головних тем, яку розробляла письменниця у своїх творах, – темі гендерних ролей. А. Картер у збірці «Кривава кімната» розвиває гендерну тематику та переосмислює концепти любові, сексуальності, насильства у класичній опозиції *active male – passive female*, використовує класичні, знайомі з дитинства сюжети старих казок, відкриває в них прихований зміст та переосмислює звичні стереотипні й архетипічні образи, створює новий міф про героїню, що відкидає традиційні уявлення про слабкість жінки, «розриває» із клішированістю в зображенні жіночих характерів та надає нового змісту канонічним жіночим образам.*

*У статті зроблена спроба проаналізувати проблеми гендерних відносин в оповіданнях письменниці крізь призму постмодерністського феномену інтермедіальності. Інтертекстуальні й інтермедіальні елементи, які являють собою внутрішньолітературні й інтерсеміотичні відсилання, допомагають А. Картер, з одного боку, розширити зображально-виражальні можливості художнього слова, а з іншого – створити, спираючись на світову літературу та мистецтво, новий просвітницький образ жінки.*

*Виявлено, що А. Картер для створення образу чоловіка, Синьої Бороди, використовує головним чином живописні інтермедіальні вкраплення, які не лише свідчать про його вподобання, інтереси та ставлення до своїх дружин, але й суттєво доповнюють його внутрішній портрет, розкривають його характер та сутність. Образ юної маркізи А. Картер створює за допомогою музичних елементів, спираючись на характеристики цього виду мистецтва. Саме через музичні алюзії письменниця проводить свою героїню на шляху від дитячої недосвідченості до зрілого розуміння своєї жіночої природи, сили та слабкостей.*

**Ключові слова:** *постмодернізм, інтермедіальність, інтертекст, гендерні ролі, Анджела Картер, казка.*

**Постановка проблеми.** Культура постмодернізму – це складне явище, яке характеризується, серед іншого, руйнуванням кордонів між елітарною та масовою культурою, переплетенням різноманітних видів мистецтв в єдиному просторі тексту, підключенням до культурної спадщини попередніх поколінь, іронічним, на думку Умберто Еко, та «без наївності» переосмисленням минулого [6, с. 77]. Постмодерністський текст є прикладом самодостатності, але водночас він завжди невід’ємно пов’язаний із культурою, є її частиною.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** У вивчення культурної парадигми постмодернізму зробили значний внесок видатні науковці ХХ ст. (праці класиків – Р. Барта, Ж. Дерріди, Ю. Крістевої, Б. Гаспарова, М. Лотмана, Б. Успенського). Однак механізми реалізації постмодерністських категорій, їх взаємодія та функціонування в літе-

ратурних творах сучасних митців досі залишаються цікавими аспектами для дослідження. Одним із таких аспектів є гендерне питання. Жіночий образ, який формувався протягом усієї історії людства, погляди на який суттєво мінялися під впливом різних культур, релігій та історичних подій, в епоху постмодерністської літератури продовжує змінюватись. Протести проти пригнічення жіночої гідності переросли в радикальні за змістом виступи, провокаційні та відверті.

Однією з авторок, які розробляли теми гендерних ролей, була Анджела Картер. Твори А. Картер розкривають її інтерес до надприродного, міфології, казок, їхнього прихованого змісту. Однак найбільшу зацікавленість критики й літературознавці, які звертаються до творчого доробку письменниці, виявляють саме до нетиповості її літературного стилю, особливо коли коментують феміністичні висловлювання письменниці та її

ставлення до таких тем, як жіночність, сексуальність, насильство (дослідження Е. Джордан, Бет А. Боем, Д. Пунтера, Сильвії Брайант, Дж. Матуса, українських дослідників Т. Кононенко, О. Дерикоз, О. Врбель-Кемінь, що фокусуються на феміністичній специфіці та гендерній ідентифікації творів А. Картер).

У нашій роботі ми зробимо спробу подивитися на проблеми гендерних відносин крізь призму постмодерністського феномену інтермедіальності. Якщо за Ю. Крістєвою, автором поняття інтертексту, «будь-який текст будується як мозаїка цитат, будь-який текст є продуктом вбирання і трансформації якогось іншого тексту» [2, с. 429], то явище інтермедіальності проявляється у творах, що асимілюють характеристики текстів інших мистецтв. Ришард Нич зауважує: «Сучасна літературна практика <...> переконує нас, що міжтекстові зв'язки неможливо обмежити лише внутрішньолітературними відсиланнями. Адже вони охоплюють <...> і семіотичні зв'язки між різними явищами мистецтва та комунікації (образотворче мистецтво, музика, фільм, комікс тощо)» [3, с. 73]. Переплетення різних видів мистецтв яскраво простежується саме в літературі постмодернізму. Як пояснює сучасна дослідниця В. Просалова, «інтермедіальність означає відсилання через знакову систему одного виду мистецтва до іншого, демонструє стереофонічну організацію художнього тексту, для автора-реципієнта стає терапевтичним засобом, дозволяє насолоджуватися явищами високої культури і, таким чином, популяризувати їх» [4, с. 18].

Явище інтермедіа змусило дослідників зосередити увагу на специфіці внутрітекстових зв'язків у художньому творі (дослідження А. Ханзен-Леве, Д. Хігінса, І. Раєвські, А. Тімашкова, Є. Шиньєва, Н. Ісагулова й інших). Це «специфічна форма діалогу культур, що здійснюється за допомогою взаємодії художніх образів або стилістичних прийомів» [5, с. 153], особливий спосіб організації художнього тексту. Його розшифровка надає ті референції, розуміння яких необхідно для інтерпретації твору.

**Постановка завдання.** Одним із провідних мотивів у творчості А. Картер вважається переосмислення гендерних відносин, стереотипів і архетипічних образів. У збірці «Кривава кімната» письменниця яскраво зобразила класичні, знайомі з дитинства сюжети старих казок, відкрила в них прихований зміст, видозмінила звичні образи та створила кардинально відмінну модель жіночої природи. Інтертекстуальні й інтермеді-

альні вкраплення в оповіданнях допомагають письменниці, з одного боку, розширити зображально-виражальні можливості художнього слова, а з іншого – створити, спираючись на світову літературу та мистецтво, новий просвітницький образ жінки.

Метою роботи є вивчення особливостей зображення образів в оповіданні «Кривава кімната» через аналіз інтермедіальних та інтертекстуальних елементів тексту.

**Виклад основного матеріалу.** В оповіданні Анджели Картер “The Bloody Chamber” [9] легко розпізнається відома казка Шарля Перро про багатоженця Синю Бороду, що занапастив своїх дещо занадто допитливих дружин.

Героїня-оповідачка твору А. Картер, ще зовсім молода дівчина, не має імені, а після одруження стає маркізою – так принаймні її називає старенька нянька: “*her little Marquise*”, але не набуває власного ім'я чи голосу. Деяка «безликість» головної героїні притаманна й іншим оповіданням А. Картер. Письменниця не пропонує і розгорнутого опису зовнішності дівчини, лише підкреслює “*nervous, pianist's fingers*” [9].

В описі її нареченого, з іншого боку, А. Картер відсилає читача до традицій єгипетської культури: “*A huge man, an enormous man, and his eyes, dark and motionless as those eyes the ancient Egyptians painted upon their sarcophagi*” [9] та порівнює маркіза з мумією – багатим, величним, але вже мертвим, «нерухомим» фараоном. Образ маркіза дещо доповнюється описом його готичного замку, який із цікавістю розвідує героїня. Він наповнений дорогими, але мертвими речами – скульптурами, гравюрами, картинами.

Неможливо не помітити, що назви більшості картин та їх описи набувають символічної функції, говорять про маркіза, про його ставлення до дружин, таким чином натякають на долю і юної дівчини. Але саме її молодість, недосвідченість та наївність заважають їй «розшифрувати», наприклад, зміст картини французького художника Гюстава Моро – художника, особливо відомого своїми загадковими міфологічними жіночими образами. Художнє полотно “*Sacrificial Victim*”, яке розглядає молода дівчина, є вигаданою картиною, але її назва несе подвійну ідею жертви: сполучення слів *sacrificial*, що імплікує ідею вбивства (*sacrifice – to kill an animal or a person and offer them to a god or gods* [8, с. 1117]) та *victim*, у семантиці якого яскраво виражена сема пасивності (*victim – someone that has been hurt, damaged, or killed or has suffered, either because of the actions*

of someone or something else, or because of illness or chance) [8, с. 1441].

Образ на картині, яку описує для читача А. Картер, також мав би застерегти дівчину: *“There was Moreau’s great portrait of his first wife, the famous Sacrificial Victim with the imprint of the lacelike chains on her pellucid skin”* [9]. Однак ні назва, ні зображення відбитка цепів на світлій шкірі першої дружини маркіза не насторожили юну маркізу. Інші картини, придумані А. Картер, також мають назви, що говорять. Серед них полотно предтечі сюрреалізму бельгійця Джеймса Енсора: *“Ensor, the great Ensor, his monolithic canvas: The Foolish Virgins”* та француза Поля Гогена, відомого зображенням тайтянок: *“Two or three late Gauguins, his special favourite the one of the tranced brown girl in the deserted house which was called: Out of the Night We Come, Into the Night We Go”* [9]. У багатьох культурах ніч є символом фізичної смерті, це час привидів та духів, небезпеки та спокуси, ніч – це уособлення пасивної жіночої природи [1, с. 390–392]. Назва останньої картини перекликається із гравюрою, що зображає другу загиблу жінку маркіза: *“everyone painted her but the Redon engraving I liked best, “The Evening Star Walking on the Rim of Night””* [9]. Маркіз, як здається, вбачає декоративну функцію у своїх жінках. Як помічає його юна дружина: *“he had invited me to join this gallery of beautiful women”* [9].

Єдине полотно, що реально існує, *“Rape of the Sabines”*, додає реалістичності оповіданню: *“The flame picked out, here, the head of a man, there, the rich breast of a woman spilling through a rent in her dress – the Rape of the Sabines, perhaps? The naked swords and immolated horses suggested some grisly mythological subject”* [9]. Цей сюжет римської міфології викликав зацікавленість багатьох скульпторів та художників (картини П. П. Рубенса, Перо де Кортонна, Жака Стелла, Н. Пуссена й інших). Не зрозуміло, яку картину описує А. Картер, однак тут головне – тематика насильства над жінками, оголений меч, загублені коні. Саме такими сюжетами прикрашає свій замок маркіз.

Не менш важливими є й алюзії, що А. Картер використовує в описі бібліотеки маркіза. Такі книги, як *“The Adventures of Eulalie at the Harem of the Grand Turk”*, підкреслюють залежну роль головної героїні в подружніх (інтимних) відносинах, її складний шлях до самопізнання. Дівчина читає назви на палітурках: *“Eliphas Levy; <...> The Initiation, The Key of Mysteries, The Secret of Pandora’s Box”* [9]. Еліфас Леві – відомий фран-

цузький окультист. Назва книги *“The Initiation”* – ініціація як процес посвячення, у контексті твору може символізувати одруження та першу шлюбну ніч. *“The Key of Mysteries”* натякає на пошуки маркізи, а ключ, який вона отримала від маркіза, стає важливим символом, що розкриває правду про її чоловіка, відкриває заборонену кімнату, де вона отримує необхідні їй знання. *“The Secret of Pandora’s Box”* нагадує читачеві про дівчину із грецького міфу, допитливість якої змусила її відкрити скриню і випустити у світ страждання, які неможливо вже було приховати, закривши кришку, відповідає й образу героїні розповіді, яка, з одного боку, дізнається страшну правду про маркіза, а з іншого – розкриває правду про себе, про непізнане і заборонене.

Цікаво, що юна маркіза, роздивляючись картини та книги бібліотеки, не замислюється щодо дивних уподобань та пристрастей свого чоловіка. Живописні інтермедіальні вкраплення радше можна асоціювати із самим маркізом, його характером, уподобаннями, ставленням до своїх жінок.

Тоді як маркіз оточує себе картинами, дівчина віддає перевагу музиці. Можливо, тут стереотипна ідея, що чоловік любить очима (хоча А. Картер і порівнює очі маркіза з намальованими на єгипетському саркофазі), а жінка – слухом. Однак тут можна побачити і деяку «застиглість» живописних полотен, gobеленів та гравюр, що як декорації прикрашають будинок, та, контрастно, невловимість музики, що швидкоплинна, як юність та невинність маркізи.

З музикою загалом асоціюється і її цнотливість, яку А. Картер порівнює з тихою музикою: *“Then I realized, with a shock of surprise, how it must have been my innocence that captivated him – the silent music, he said, of my unknowingness, like “La Terrasse des audiences au clair de lune” played upon a piano with keys of ether”* [9] (*La Terrasse des audiences au clair de lune* – прелюдія французького композитора-імпресіоніста Клода Дебюссі). Музика, здається, супроводжує героїню через все оповідання.

У першу зустріч із майбутнім нареченим героїня *“was lost in a Debussy prelude”*, у тяжку хвилину *“I set myself the therapeutic task of playing all Bach’s equations, every one, and, I told myself, if I played them all through without a single mistake – then the morning would find me once more a virgin”*, і навіть готуючись до покарання, вона згадує про музику *“I went to my dressing room and put on that white muslin shift, costume of a victim of an auto-da-fé, he had bought me to listen to the Liebestod in”*

[9]. Тут інтермедіальний компонент – *Liebested*, музика до фінальної частини опери Р. Вагнера «Трістан та Ізольда», що звучить у кульмінаційний момент, коли Ізольда співає над мертвим тілом Трістана. Важливим є ще один інтермедіальний компонент – із світу моди, костюм аутодафе, що вдягався на урочисте оголошення вироку інквізиційного суду в середньовічній Іспанії, а також на публічне спалення людей, оголошених еретиками інквізицією. Не оминати і улюблене «гендерне» слово – *victim*. І якщо бажання сховатися за вправами з Баха ще видають наївне та недосвідчене дівча, то останній приклад – підготовка до загибелі, говорить про доросле розуміння тієї ціни, яку маркіза має заплатити за отримані знання.

Етапом на шляху до дорослішання стають і листівки першої дружини маркіза з видами кладовища “*this little scene, executed with the lurid exuberance of Grand Guignol, was captioned: “Typical Transylvanian Scene-Midnight, All Hallows”*” з алюзією на відомого вампіра графа Дракулу та паризький театр жахів «Гран-Гиньоль», відомий як один із родоначальників і першопрохідців жанру хоррор. Вона ще не може розкодувати майже бодлерівський текст у підпису на листівці: ““*On the occasion of this marriage to the descendant of Dracula--always remember, “the supreme and unique pleasure of love is the certainty that one is doing evil”*”, адже перифраз відомої стрічки: “*The unique and supreme voluptuousness of love lies in the certainty of committing evil. And men and women know from birth that in evil is found all sensual delight*” [9] підкреслює нерозривність кохання, зла і насолоди.

Тема нерозривності зла та насолоди простежується ще в одному цитуванні Ш. Бодлера. Коли роздягає нову дружину вперше маркіз, “*Rapt, he intoned: “Of her apparel she retains only her sonorous jewellery”*” [9]. А. Картер цитує вірш Шарля Бодлера зі збірки “*Les Fleurs du Mal*” («Квіти зла») і майстерно показує, наскільки протилежне значення може мати фраза залежно від контексту. Героїня Ш. Бодлера – предмет любовання та захоплення автора, символ розкнутості, свободи, ніжності та жіночності:

*My darling was naked, and knowing my heart well,  
She was wearing only her sonorous jewels,  
Whose opulent display made her look triumphant  
Like Moorish concubines on their fortunate days* [7].

«Прикраси» Шарля Бодлера – ода коханню та жіночій красі, тоді як гнітюча готична атмосфера «Кривавої кімнати» змушує інтерпретувати ці слова зовсім інакше. Взаємні відчуття змінюються насиллям, розслабленість та насолода стають страхом і тиском, а чарівна прикраса, що її так грайливо лишає героїня вірша (в оповіданні А. Картер дівчина отримує рубінове кільце), перетворюється на ошийник, знімати який молодій маркізі строго заборонено.

Останнім випробуванням для молодої дружини стає остання зустріч з її чоловіком, який хоче її стратити за непокору та ті знання, що вона отримала у Кривавій кімнаті. У казці Шарля Перро в XVII ст. дівчину від смерті рятують її брати. В оповіданні А. Картер у XX ст. молода дівчина отримує підтримку від матері, яка, до речі, порівнюється з давньогрецькою міфологічною істотою – медузою Горгоною: “*And my husband stood stock-still, as if he had seen Medusa*” [9]. Цікаво, що мати-медуза, яка, як відомо, вбиває поглядом, сильніша від маркіза з його наче намальованими на саркофазі фараона очима. Здається, А. Картер «вбиває» маркіза його же, так би мовити, «візуальною» зброєю. Цікаво, що другим чоловіком дівчини стане сліпий музикант. Хочеться думати, що разом із життєвим досвідом дівчина отримала й розуміння таких цінностей, як добро, жіноча інтуїція, сильні сторони жіночої природи та справжнє кохання.

**Висновки і пропозиції.** Отже, А. Картер розвиває гендерну тематику та переглядає концепти любові, сексуальності, насильства у класичній опозиції *active male – passive female*, створює новий міф – міф про героїню, що відкидає традиційні уявлення про слабкість жінки, «розриває» із клішированістю в зображенні жіночих характерів та надає нового змісту канонічним жіночим образам.

Твори А. Картер – це своєрідний ігровий простір, у якому письменниця поєднує власні творчі ідеї з досвідом світової художньої культури, запозичує елементи різних літературних жанрів, використовує елементи художнього цитування, повторення. Елементи інтермедіальності значно збагачують розповідь, створюють об’ємний і багатовимірний художній світ, стимулюють читача до подальшого занурення в культуру людства.

**Список літератури:**

1. Королев К. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. Мидгард, 2005. 603 с.
2. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман. *Французская семиотика : от структурализма к постструктурализму* / пер. с франц., сост., вступ. ст. Г. Косикова. Москва : ИГ «Прогресс», 2000. С. 427–457.
3. Нич Р. Світ тексту : постструктуралізм і літературознавство. Львів : Літопис, 2007. 316 с.
4. Просалова В. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури : монографія. Донецьк : ДонНУ, 2014. 154 с.
5. Тишуніна Н. Методологія інтермедіального аналізу в світє міждисциплінарних дослідвань. *Методологія гуманітарного знання в перспективі ХХІ століття*. Серія “Symposium”. Санкт-Петербург, 2001. № 12. С. 149–154.
6. Эко У. Заметки на полях «Имени розы». Пер. с итал. Е. Костюкович. Санкт-Петербург : Симпозиум, 2007. 92 с.
7. Baudelaire Charles. Les Fleurs du mal. Flowers of Evil. URL: <https://fleursdumal.org/poem/119> (дата звернення: 07.05.2021).
8. Cambridge Advanced Learner’s Dictionary. UK : Cambridge University Press, 2005. 1572 p.
9. Carter A. The Bloody Chamber and Other Stories. URL: <https://up-pdf.com/pdf-the-bloody-chamber-and-other-stories-9780099588115-acq> (дата звернення: 07.05.2021).

**Pradivlianna L. M. GENDER AND INTERMEDIAL DIMENSIONS OF THE POSTMODERN TEXT (BASED ON ANGELA CARTER’S STORIES)**

*The article focuses on the creative inheritance of the British writer Angela Carter. In particular, attention is paid to the study of one of the main themes that the writer developed in her works – the theme of gender roles and gender relations. Carter uses classical and familiar from childhood plots of famous fairy tales in her collection “Bloody Room” to develop feminist ideas, think over the concepts of love, sexuality, violence in the classical opposition “active male – passive female”, and discovers hidden meanings which help her to challenge the usual archetypal images of a man and a woman and create a new myth about the heroine, who rejects the traditional notions of a woman’s weakness. Thus Carter “breaks” with clichéed features of female characters and gives new meanings to canonical female images.*

*The article attempts to analyze the problems of gender relations in Carter’s stories through the prism of the postmodern phenomenon of intermediality. Intertextual and intermedial elements, which can be regarded as intra-literary and intersemiotic references consequently, help the writer, on the one hand, to expand the expressive possibilities of the artistic word, and on the other, to create, based on world literature and art, a new image of a woman who is enlightened and mature.*

*The study reveals that Carter creates the image of a man, Bluebeard, using mainly art references – the story is abundant in references to different paintings, sculptures. Their depictions not only indicate marques’ preferences, interests, and attitudes towards his wives but also significantly complement his inner portrait, reveal his character and violent nature. On the other hand, Carter creates the image of a young marquise with the help of musical elements, based on the characteristics of this art form. Through musical allusions, the writer guides her heroine along the path that takes her from childhood inexperience to a mature understanding of her feminine nature, strengths, and weaknesses.*

**Key words:** postmodernism, intermediality, intertext, gender roles, Angela Carter, fairy tale.

**Sadigova R.**National Museum of Azerbaijan Literature named after Nizami Ganjavi  
of Azerbaijan National Academy of Sciences**THE HEALING POWER OF THE ARTISTIC WORD:  
“ALFIYYA AND SHALFIYYA”**

*The purpose of the article is to provide information about the works of art that were formed in the ancient Eastern world, have a medical function, and are dedicated to the intimate relationship between men and women. The history of books written on this subject goes back to ancient times. Oriental scholars and thinkers, who always valued the word, approached it not only as a literary figure, but also as a means of healing. They have addressed the most important issue for man, and have succeeded in treating a disease known as lust weakness through fiction. Among such works, “Alfiya and Shalfiya”, which appeared in Iran in the XI century, can be considered especially noteworthy. This work, written for Togan Shah, the son of the Seljuk ruler Alp Arslan, has not lost its interest in modern times. In our research, we are talking about the sources that provide preliminary information about the main image of “Alfiya and Shalfiya”, which is based on real historical figures. It is also said that although it is very old in terms of subject matter, it was written by the Iranian poet Azragi in the 11th century, and interesting facts preserved in the sources are mentioned in this regard. The work we are talking about is in the style of “A Thousand and One Nights” Tales and consists of legends and stories narrated by the main character. In addition to being the main character, Shalfiya is also a direct participant in these legends. The article touches on the principles of structure and content of these stories. The fact that the work is based on such an ancient theme as “science al-bah” requires its deeper study. In this regard, the article highlights several authoritative sources on the subject, such as the use of “Alfiya and Shalfiya” in the literature of other eastern peoples, the similarity with the works created in this style. There are also the names of a number of prominent writers and philosophers who addressed the subject of “science al-bah” in ancient and medieval times. The article also focuses on the level of interest of the literary example in modern times for the reader, and touches on its medical benefits. It is known that the role and effect of treatment, which is widespread today, such as bibliotherapy, is undeniable. Alfiyya and Shalfiyya are approached from this point of view, and the psychological impact of the work on the reader is clarified.*

**Key words:** “Alfiyya and Shalfiyya”, fairy-tale, science of passion, Katib Chalabi, Togan shah, Abu Bakr Zaynuddin Azraki, “The Thousand and one night”, bibliotherapy.

**Introduction.** Texts written in Egyptian papyri several thousand years ago, the works of ancient Greek and Eastern philosophers and physicians prove that the first attempts were made to use art for therapeutic purposes. The great thinker Aristotle (fourth century BC) claimed that literature and art healed, and under the influence of works of art created a doctrine called “catharsis” on the cleansing of spiritual and physical defects. Rammals and shamans, pranksters and priests in the past used music, dances and effective words (artistic recitation) for healing – to affect the human body and soul. (ТӘБАБӘТ ВӘ ӘДӘБ). At the entrance to the library belonging to the Egyptian pharaoh Ramses II, a plaque was hung: “The Case of the Spirit” [17, p. 4]. The wise physicians of the ancient East said: “A doctor has three tools in his hand: one is a word, one is a grass, and one is a knife”. It is no coincidence that the word “word”

is mentioned in the first place! The purpose of this article is to provide information about the healing power of literature, which is the art of speech, especially in the ancient Eastern world, and works of art that have a medical function for a certain readership.

The reasons for man’s creation, thoughts about his/her existence, inner feelings and excitement, and deep love have always been among the main questions on the minds of scientists and writers. However, the physical relationship between men and women has not gone unnoticed. The history of books written on this subject goes back to ancient times. For the first time in India, this field was addressed, and works on “science al-bah” began to be written. These early books, which appeared in the I–V centuries AD, are considered to be ancient treatises on the art of love, covering a wide range of topics, from the moment a man and a woman meet, to marriage traditions,

wedding customs, and the characteristics of religious families [1, p. 296]. This tradition was continued in the following periods and “Ananga Ranga” appeared. Ananga Ranga was founded by Kalyana Malla in the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries and was dedicated to Lad Khan, the son of Ahmad Khan Lodin, the ruler of India. Researchers characterize the main idea of this work, which is translated as “Ladder of Love”, with its social nature, and say that the main purpose of the author in writing it was to further strengthen the family.

**Attitude to the subject of science al-bah in ancient and medieval oriental literature.** Elm al-bah (Arabic for the science of love or passion) is a science that deals with the treatment of this disease through tales and stories that exaggerate the theme of love and passion in addition to various strengthening drugs to eliminate the weak lust, foods that have a positive effect, spices that increase the power of taste (pleasure), ointments [7; 8]. In general, ancient and medieval scholars, both Eastern and Western, have in one way or another touched upon the subject of science al-bah, although there is definitely a section in this field in his works, Islamic scholars, in particular, have approached this issue not only from a medical but also from a religious point of view. It should be noted that since science is accepted as a branch of al-bah medicine, scientists have freely expressed their views in this field without hesitation [7, p. 8–9]. The number of works written on the subject in modern times is remarkably small. However, early and medieval Islamic thinkers and commentators, realizing the necessity of the subject, turned to the subject of science al-bah in order to regulate intimate relations between husband and wife, and in particular to eliminate certain diseases that men suffer from. The relationship between men and women was not left out of the Prophet Muhammad’s attention, and in his famous “Farewell Sermon” he expressed a guiding attitude towards it. A prominent figure in 15<sup>th</sup> century Arabic-Muslim literature, the commentator al-Suyuti, in his book *Al-bah fi-l-hukmi-n-nabiyyi* (The Prophet’s Thoughts on the Art of Passion), clarified through the prism of theologian [1, p. 296].

A prominent figure of the Middle Ages, the world-famous physician Abu Ali ibn Sina (980–1037) took a medical approach to the subject of science al-bah and wrote a valuable work in Arabic containing various advice and medicines to strengthen the weak lust. He benefited from the works of ancient philosophers and medical scientists such as Plato, Aristotle, Hippocrates, Palladium, as well as gained deep

knowledge in this field through his personal experiences [2, p. 456].

According to research, one of the first independent scholars to write this work was the Persian writer Samawal bin Yahya al-Maghribi (12<sup>th</sup> century) [1, p. 295–296]. The first part of his work “*Nuzhatu-l-ashab fi muasharati-l-ahbab*” (“Friendly walk in the relationship between husband and wife”) is entirely devoted to the science of al-baha.

Shaykh Abdul-Rahm ibn Nasr Shirazi’s contemporary, al-Maghribi fi *Asrar-il-nikah* (Explanation of the Secrets of Marriage), is one of the examples mentioned above. Although the original of the work is in Arabic, it has been translated into Persian under the title “*Kanzu-l-asrar*” (“Treasure of Secrets”) [1, p. 296].

One of the ancient works written on this subject is “*Kabusname*” translated from Persian into Turkish by Merjimak Ahmad in honor of Sultan Murad II. According to historical sources, this work, written by an author named Keykavus in the late 11<sup>th</sup> century, reflects the author’s advice to his son. In particular, the subject of science al-bah, which we have discussed in Chapter 15, has been extensively covered, and a number of important issues have been clarified [13].

*Bahnama*, written by Dwarf Mahmud during the Ottoman Empire in the 18<sup>th</sup> century, is one of the most notable examples in the field of al-bah. Here, the author spoke about the secret relationship between men and women during the Ottoman period, its advantages and disadvantages, as well as interesting ideas about the criteria of women’s beauty.

**The place of “Alfiya and Shalfiya”** in oriental literature. In the above examples, we see that the “science of passion” is treated more medically. However, there are works in Eastern literature that delve from the medical field; the result is a literary work, not a scientific work.

Among such works, “Alfiya and Shalfiya” can be considered especially noteworthy. Alfiyya and Shalfiyya, which are considered to be a kind of counterpart to the works on science al-bah in ancient India, have not lost their interest in Iran even today. This book is full of interesting miniatures dedicated to the intimate relationship between a man and a woman. The miniature paintings reflected here are one of the earliest examples of traditional fine art [1, p. 294].

The name of the work “Alfiya and Shalfiya” is directly related to its content. Thus, ancient Iranian writers interpret the title of the work as “The story of a woman with a thousand lovers”. Because the word “alfiyya” means “thousand” in Arabic [1, p. 295].



In general, the subject of this work has its roots in India. Thus, in the eighth century, a prominent Arab scholar, Jahiz Alfiyya, presented her as a real historical figure; he considers her to be an experienced scholar of his time, the best connoisseur of the relationship between man and woman. He even said that he admired Alfiya and that, like Jahiz himself, he reported only information based on personal experience, and that he had the knowledge he had acquired through direct observation of real events [6].

As can be seen, the reason for the creation of “Alfiya and Shalfiyya”, which is based on real events, is connected with the name of a real historical figure. The seventeenth-century Ottoman historian and geographer Haji Khalifa (1609–1657), known as Katib Chalabi, mentions books written in Arabic, Persian, and Turkish in the al-bah section of his encyclopedia “Kashfu-l-zunun an asami-l-kutub wa-l-funun”, which provides information on various sciences. “In the past, there was a king who suffered from the weakness of lust. Although the doctors of his time tried to treat him with drugs and ointments, they could not achieve their desires and were helpless in the face of this disease. After that, fairy tales are made for him from a woman named Alfiya. The protagonist of these tales begins to openly narrate the various moments of her life with a thousand men with whom she had an affair, which eventually leads to the restoration of the power of the king” [7]. The real identity of the mentioned king is confirmed in the book “History of Persian and Tajik literature” by the famous Czech philologist and orientalist Jan Ripka. Thus, the scholar states: “Shamsadov and Abul Favaris Togan, the son of Alp Arslan, the sultan of the Great Seljuk state, were the rulers of Khorasan during the reign of his father. It was at this time that the Persian poet Abu Bakr Zeynuddin Azraki (d. 1072) became famous as a powerful psalmist. Togan Shah loved Azraki very much and always corresponded with him. The poet, in turn, often wrote hymns to him. Azraki also wrote “Alfiyya and Shalfiyya” in Persian and dedicated it to Togan Shah” [5, p. 192–193]. This information is also very important in terms of when and by whom the work was written.

Interestingly, one of the pictures in the same work is dedicated to the story of a ruler who was weakened by lust: “<...> The spring of youth has blossomed and reached the age of manhood. But over time, the sultan realized that he was helpless. The truth had upset him. He wanted a maid from among the maids <...> But what is the use?! His soul had committed suicide” [8].

In general, medieval authors make different claims as to whether the work in question belongs to Azraki’s pen. According to thinkers such as Aufo, Jami, and Khandamir, Azraki took an obscene book of prose called “Alfiyya and Shalfiyya”, composed it and loaded it with pictures. According to Dovletshah, Navai and others, Azraki wrote this work himself and presented it to Toganshah. Modern scholars have not been able to reach a consensus on this issue. While many agree that Azraki wrote the poem himself, A. E. Krimskiy, I. S. Braginskiy, Z. Safo, Yan Ripka and a number of other scientists believe that the Seljuk poet took a ready-made theme that existed before the 11th century and copied it into the poem, adding only pictures of himself [15]. In any case, the second version seems more reasonable. Because the 8th century Arab scholar Cahiz, as mentioned above, gives information about the existence of a woman named Alfiyya, Ibn al-Nadim, a tenth-century Arabic literary critic, states in his book *Al-Fahrist* that Alfiyya and Shalfiyya are available in Hindi, Arabic and Persian. In addition, Azraki’s contemporaries, the historian Abulfaz Beyhagi and the poet Manuchohri, mention this work in prose [15].

Clearly, this is a story told by a woman named Alfiya about entertainment. The Ottoman scholar Ibn Kamal Pasha (d. 1534) gives a brief account of the content of “Alfiyya and Shalfiyya” in the second volume of his work “Rujuu-sh-sheikh and sibah fi-l-quwwa ala-l-bah” written at the request of Sultan Salim: “Alfiya explains 60 forms of love. He speaks about these forms as if in a fairy tale. He does not sleep, nor does he let his partner sleep” [6].

Indeed, if we look at the design and structure of the book “Alfiya and Shalfiyya”, we can see that it consists of bright and colorful miniatures depicting various forms of love. The artist was able to convey the essence of the work to the reader at first sight by creating different male images in each form and the image of Alfie in almost all images in the same face and clothes (especially in the same pants) [8]. The explanation of the pictures is given by Alfiya in her own language; It is as if small tales are told about the profession of the opposite party (master, musician, baker, etc.), how he met them and various moments of love.

The principle of structure of the work (consisting of a collection of fairy tales), traditionally called “Alfiyya” (alfiyya also means a poem consisting of a thousand poems in Arabic) makes it one of the works created under the influence of “A Thousand and One Nights”. As we know, in “Tales of a Thousand and One Nights” it is possible to come

across quite obvious scenes. However, “Alfiyya and Shalfiyya” appeared through the exaggeration, more detailed and explanatory narration of the scenes of this ancient Arab monument, full of love, passion and entertainment. The fact that the work is not intended for a wide readership, and sometimes even arouses disgust in people, and so on. It can be considered a failed translation of “A Thousand and One Nights’ Tales”. Speaking of the principle of structure, it should be noted that in “A Thousand and One Nights” tales are “nights” (1’st night, 2’nd night etc.), And in “Alfiya and Shalfiya” “pictures” (1’st my picture, my 2’nd picture etc.).

There are a number of features that distinguish “Alfiya and Shalfiya”, which is close to “A Thousand and One Nights” in terms of subject matter and artistic features, from its predecessor. “Tales of a Thousand and One Nights” is a literary example of the epic genre, and from time to time pieces of poetry are given from the language of this or that hero in order to strengthen the idea. However, Azraki Hiravi, a Seljuk court poet, composed the poem “Alfiyya and Shalfiyya” in the form of a masnavi, reciting a theme that existed before him [15]. In “A Thousand and One Nights”, Shahrizad tells interesting tales of different content, while here Alfiya talks about only one topic. While in each of the tales that make up “A Thousand and One Nights” a separate main character is formed, in “Alfiya and Shalfiya” the main character is always Alfiya herself, and the changing characters are her counterparts. Also, unlike its predecessor, there are no magical elements, supernatural forces, demons or talismans. The work is about real life events.

In general, the work describes in detail how and where Alfiya met her friends and the moments she spent with them. However, this woman’s spiritual life, world of excitement and thoughts remain in the background against the background of the depiction of real boards. The reader cannot be aware of Alfiya’s inner turmoil and psychological state. Of course, this is directly related to the reason and purpose of the work. It would not be right to load this work with a description of deep emotions and difficult psychological situations, which was created to treat a disease known as lust weakness. On the contrary, the author has managed to increase the impact of the work by describing physical relationships directly, in simple language, in all their nakedness. In doing so, he encourages his reader not to think, but to feel, to feel. The protagonist is interested in only one thing: to reveal all the possible physical equality between a man and a woman, both for himself and for the reader. Here the feelings of pleasure are expressed so clearly and vividly that it

is impossible not to admire the language of the work. The feelings and emotions experienced by both Alfiya and the other characters are skillfully conveyed to the reader; influencing him, as if separating him from this world, brings to life the colorful scenes of love before his eyes.

Although it may seem obscene from the outside when it comes to the cause and content of the work, it was in fact a very serious problem for the king and his dynasty, who were always in dire need of a successor. Doctors, physicians, and thinkers have found an effective way to solve this problem by relying on their own experience: “It is said that the best of slaves and concubines were chosen and hidden for the treatment of a king suffering from a weak lust. At that moment, the king, who was standing behind the curtain, watched them from the outside, so that his former strength was restored. In general, looking at the mating of animals also has a positive effect on this disease. However, the power of human influence is stronger and more healing. This is one of the fields of medical science. One of the first books written on this subject is “Alfiyya and Shalfiyya” [7; 8]. Apparently, this method of treatment gave rise to the work we are talking about, and a collection of fairy tales decorated with male and female illustrations began to be used for therapeutic purposes. It should also be noted that the terms and terms used in that book have been omitted and subsequently expressed as such in most of the works written on the subject [4, p. 305].

It also mentions the names of useful plants, as in the traditional works on science al-bah; Alfiya often mentions coriander, saying: “The aroma of coriander in food is more appetizing and intoxicating” [8].

When talking about the medical significance of the work, we must not forget its social significance. Thus, the work is not intended only for men. Ibn Kamal Pasha narrates: “A group of women came to him (i.e., Alfiyya) for advice and asked him to find his way into the hearts of men and share their experiences of gaining true love and making men happy” [6]. It is clear from this that the work deals with one of the main conditions of the family – the regulation and strengthening of secret relationships between men and women; they are educated and enlightened in this field.

“Alfiya and Shalfiya” has become not only an example of fiction, but also a part of fine arts. Thus, according to the 11th century historian Abulfaz Beyhaqi, Mahmud Ghaznavi’s son Amir Masud built a palace in Herat for rest without his father’s knowledge and decorated the walls with pictures from this book. The rumors of this house spread everywhere,

and when Mahmud Ghaznavi found out about it, he sent a messenger to check the information. However, Masud manages to delete the pictures in time until the courier arrives [2, p. 456; 1, p. 295; 3, p. 445].

**Result.** Eternal love, a sharp mind that overcomes every difficulty, courage, and so on. In contrast to the traditional “Tales of a Thousand and One Nights”, which glorify such human qualities and the victory of good over evil in general, Alfiyya and Shalfiyya, a work of Persian literature, presents the intimate relationship between a man and a woman.

Distinguished by the variety of genres and styles, ancient oriental poetry has gone beyond traditional themes and enriched its richness through works on topics that require some courage. Every doctor and physician, eminent scholar and writer who has created a significant literary or scientific example has considered it important to touch upon the subject of science al-bah. Unfortunately, in modern times there are very few attempts to write works in this field that meet modern requirements. However, it has become necessary to write works that educate teenagers, young people and newlyweds in accordance with their age and position. Believing in the power of applause and cursing, desire and evil, and the negative and positive energy bestowed by

the word in general, ancient Eastern thinkers sought to solve a problem of great importance to man, and succeeded in curing the disease known as lust weakness through fiction. In fact, the connection between medicine and literature has always puzzled scientists and philosophers. In the words of Turkish writer Nazan Bekiroglu: “The connection between these two systems of knowledge, the main purpose of which is to understand man, is multifaceted; the image of the patient and the subject of disease in the literature, the influence of writers on this or that disease, the doctors who are writers, the fact that literature is one of the ways to healing” [18] as well as the power of the word.

It is no coincidence that bibliotherapy, which has its roots in ancient times, is still highly valued today. Numerous scientists and researchers have defended their dissertations on the therapeutic effects of reading on humans. “A Book Like Medicine” by modern British bibliotherapists Ella Bertoud and Susan Elderkin. Emergency Literary Aid A – Z” helps the reader to benefit more easily from bibliotherapy, depending on his/her mood and illness. We would like to conclude with a quote from that book: “Whatever your illness, we offer you the simplest treatment – read a book” [16, p. 6].

#### References:

1. A Medical History of Persia and the eastern Caliphate. From the earliest times until the year A. D. 1932 by Cyril Elgood. Cambridge : University press, 1951.
2. Hakimov A. A., Novqorodova E., Dani A. H. Arts and crafts. UNESCO. 1996. Vol. 16.
3. Bosworth C. E., Asimov M. S. History of Civilizations of Central Asia. Delhi Motilal : Banarsidass Publishers, 2003. T. 4.
4. Gorlin M. Medical Historical Studies of Medieval Jewish Medical Works. Brooklyn : Ramdash Publishing Co., 1961. Vol. 1. 128 p.
5. Рипка Ян. История персидской и таджикской литературы. Москва : Прогресс, 1970.
6. 1892. ەي ريم ال اى ربك ل ا ع ب ط م ل ا , ه ا ب ل ا ي ل ع ق و ق ل ا ي ف ه ا ب ص ل ا خ ي ش ل ا ع و ج ر , ا ش ا ب ل ا م ك ن ب ا .
7. 2007. ن ا ن ب ل , ي ن ا ن ل ا ع ز ج ل ا , ن و ن ف ل ا و ب ت ك ل ا ي م ا س ا ن ع ن و ن ظ ل ا ف ش ك , ي ب ل ج ب ت ا ك .
8. ەي ف ل ش و ەي ف ل ا .
9. По следам мусульманской «Камасутры». URL: <https://www.trend.az/life/interesting/1889151.html>.
10. URL: <https://www.almaany.com>.
11. URL: <https://www.babnet.net/festivaldetail-72817.asp>.
12. URL: <https://www.vajehyab.com/?q=%D8%B4%D9%84%D9%81%D9%8A%D9%87>.
13. URL: <https://www.haberturk.com/yasam/haber/39029>.
14. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%B0\\_%D0%A0%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%B0](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%B0_%D0%A0%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%B0).
15. URL: <http://cheloveknauka.com/azraki-hiravi-i-hudozhestvenno-esteticheskie-osobennosti-ego-kasyd> (BUNu butov yaz, 2011).
16. Berthoud Ella, Elderkin Susan. The Novel Cure : An A – Z of Literary Remedies. 2013.
17. «Лекарство для души» : применение библиотерапии в библиотеке : методические рекомендации / сост. Н. В. Аверьянова. Тамбов, 2004. 24 с.
18. Nazan B. Zaman qazeti. Tip ve edebiyat, 2014.

**Садігова Р. ЛІКУВАЛЬНА СИЛА МИСТЕЦЬКОГО СЛОВА: «АЛФІЯ І ШАЛФІЯ»**

*Мета статті – надати інформацію про витвори мистецтва, що сформувались у давньосхідному світі, мають медичну функцію та присвячені інтимним стосункам між чоловіками та жінками. Історія книг, написаних на цю тему, сягає глибокої давнини. Східні вчені та мислителі, які завжди цінували слово, підходили до нього не лише як до літературного складника, а й як до засобу зцілення. Вони вирішили найважливіше для людини питання і досягли успіху в лікуванні хвороби, відомої як хтивість, за допомогою художньої літератури. Серед таких творів на особливу увагу заслуговує «Альфія і Шалфія», що з'явився в Ірані в XI столітті. Цей твір, написаний для Тогана-шаха, сина правителя сельджуків Альпа Арслана, цікавий і в наш час. У нашому дослідженні ми говоримо про джерела, які надають попередню інформацію про основний образ «Альфії та Шалфії», який базується на реальних історичних постатях. Зазначено, що він дуже давній за тематикою, його написав іранський поет Азрагі в XI столітті, щодо цього згадуються цікаві факти, що збереглися у джерелах. Твір, про який ми говоримо, виконаний у стилі казок «Тисяча і одну ніч» і складається з легенд та історій, переказаних головним героєм. Окрім головного героя, Шалфія також є безпосереднім учасником цих легенд. У статті висвітлено принципи структури та змісту цих історій. Оскільки робота базується на такій давній темі, як «наука аль-бах», потрібне її більш глибоке вивчення. У зв'язку із цим у статті висвітлено кілька авторитетних джерел із цього питання, наприклад використання «Альфії та Шалфії» у літературі інших східних народів, схожість із творами, написаними в цьому стилі. Є також імена низки видатних письменників і філософів, які звертались до теми «науки аль-бах» в античні та середньовічні часи. Стаття також зосереджується на інтересі сучасних читачів до висвітленої теми, медичних переваг її вивчення. Відомо, що роль і бібліотерапії нині незаперечні. З такого погляду з'ясовується психологічний вплив «Альфії та Шалфії» на читача.*

**Ключові слова:** «Альфійя і Шалфійя», казка, наука про пристрасть, Катіб Чалабі, Тоган-шах, Абу Бакр Зайнуддін Азракі, «Тисяча і одна ніч», бібліотерапія.

## ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 82.091“18/20”:398.332.416

DOI <https://doi.org/10.32838/2710-4656/2021.3-2/29>**Колінько О. П.**

Бердянський державний педагогічний університет

### РІЗДВЯНІ ІСТОРІЇ: МІЖ ДИВОМ І РЕАЛЬНІСТЮ (НА МАТЕРІАЛІ ЗАРУБІЖНОЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ)

У статті зосереджується увага на багатоманітних аспектах різдвяного дива, його природи, його зв'язку з реальністю чи сакральністю у творах сучасних українських письменників із залученням до контексту творів зарубіжних і російських письменників. Наголошується на тому, що в різдвяних текстах українських митців XIX ст. відбуваються дива, які несумісні з гуманною ідеєю Різдва Христового, бо реальна дійсність, де панує соціальна нерівність, розшарованість на багатих і бідних, не дає підстав для відчуття справжнього свята й пов'язаного з ним дива, провокує нездійсненність мрії, розчарування. Російські письменники XIX ст., також зберігаючи в змістових структурах різдвяних історій невіддільний їх атрибут – диво, майстерно його синтезують із реальною дійсністю, часто несправедливою та жорстокою як до дітей, так і до дорослих.

Акцентується на тому, що розглянуті різдвяні історії зарубіжних письменників об'єднує художня домінанта – диво, яке має духовну природу й найчастіше відбувається в душах і серцях героїв попри соціальні негаразди й підступність суєтного світу.

У проаналізованих різдвяних історіях сучасних українських письменників вирізняється спільна риса – наповненість дивом, яке багатоманітне у своїх проявах, пов'язане як із подіями реального життя, так і духовного. Була спостережена також певна закономірність: одні митці прив'язують до зимових і різдвяних свят помітну, ба навіть поворотну подію в житті людини, інші – філософськи осмислюють біблійні події, апелюють до пам'яті сучасників, прагнучи нагадати про християнські цінності й пріоритети свята Різдва Христового й див, які пов'язані з народженням Сина Божого. Також сучасні письменники у своїх різдвяних історіях наголошують на модернізації традицій, їх осучасненні, переакцентуванні на родинну форму святкування або в колі друзів.

Підсумовується дослідження висновками, що в сучасній українській літературі є вагомий пласт, що певною мірою орієнтується на канони святочних і різдвяних жанрів, але вносить нові смисли в розуміння дива, таємниці якого повністю не буде розкрито ніколи. Це відкриває широкі перспективи в подальшому дослідженні творів новорічно-різдвяної тематики.

**Ключові слова:** різдвяні історії, різдвяне диво, християнські цінності, модернізація традицій.

Все, що стається на Різдво,  
є неймовірною таємницею.

Богдана Матіяш

**Постановка проблеми.** Різдвяні історії завжди мають незмінний успіх у читачів, дослідників, критиків. Надзвичайно різноманітні за жанрами, захопливі за сюжетами, неординарними подіями, вони об'єднані спільною художньою домінантою – присутністю дива. Одні твори більше тяжіють до християнських традицій, інші – до фольклорних і художніх сюжетів європейської

літератури, синтезованої з національними культурами, тісно пов'язаною із семантикою народних зимових святкувань і родинно-побутовими традиціями ворожіння, колядування, символічного оздоблення ялинки, святкового столу, різдвяного меню та незмінного різдвяного дива.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Натепер твори різдвяної тематики – досить вагомий жанровий пласт літератури, яким цікавляться науковці (Х. Баран [2], І. Буркут [5], Є. Душечкіна [8], О. Калениченко [9], М. Кучерська [10], І. Ліпницька [12], О. Приймачук [13], Л. Сирота

[14], Н. Старигіна [16] та інші). Дослідники простежують походження та еволюцію святочного оповідання, порушують питання про його жанровий канон, про схожість і відмінність різдвяного й святочного жанру, вивчають особливості хронотопу різдвяної прози, аналізують рецепцію різдвяних оповідань англійського романіста Ч. Діккенса в типологічних зіставленнях із творами М. Гоголя, В. Стефаніка, П. Мирного, О. Маковея, М. Черемшини, М. Коцюбинського, Г. Хоткевича й інших.

**Постановка завдання.** Однак дослідження, присвячені сучасному стану жанру та його художнім константам, серед яких найпоширеніше – диво, практично відсутні, хоча сучасні автори активно звертаються до різдвяних історій, тематика яких багатоманітна у своїх проявах і варіаціях і досить приваблива для сучасного читача. Це й визначає актуальність пропонованої розвідки.

**Мета статті** – проаналізувати різні аспекти різдвяного дива, його природу, його зв'язок із реальністю чи сакральністю у творах сучасних українських письменників, залучаючи до контексту твори зарубіжних і російських письменників.

**Виклад основного матеріалу.** Джерела жанру сягають давніх часів, календарно-святочних звичаїв та обрядів, в основі яких – карнавальна культура Європи й Київської Русі [11, с. 154]. Але тільки на початку ХІХ ст. почали з'являтися в періодичних виданнях твори письменників на цю тему (наприклад, у 1826 р. друкуються «Святочні оповідання» Н. Полевого в «Московському телеграфі»; в 1835 р. в журналі «Московитянин» публікується повість «Зимовий вечір» Д. Григоровича й інше). Галицькі часописи дещо пізніше, в першій третині ХХ ст., почали формувати святкові номери до Різдва. Журнально-газетний формат пояснюється і комерційними інтересами, й соціальними. Невеликі за обсягом оповідання, новели, нариси, есе видавці публікували з метою найбільшого залучення дописувачів і читачів – вони вважалися атрибутом «легкого читива», інтригували цікавим змістом та очікуванням дива напередодні або під час святкування Нового року, Різдва Христового: більшість людей, дітей, втомлених бідністю та злиднями, сподівалися на диво, вірили в усілякі чудеса, плекали надію, що диво змінить їхнє життя на краще, багаті стануть прихильнішими до бідних і всі люди будуть добрими, чуйними, благородними. Окрім того, різдвяні історії відповідали бажанню письменників не тільки прислужитися своїми творами масовому читачу, достукатися до прихованих у його душі добрих начал, а й утверджувати християнські цінності.

«Специфічно українським сегментом «святочного» оповідання, – зазначає І. Липницька, – був помітно наголошений соціальний елемент та опис злиднів українського села, який переходить у роздуми про диво народження чи воскресіння Божого Сина. Письменники використовували вігільну форму, щоб у простій, більш дохідливій формі промовити до сердець і нагадати своїм читачам про віру в Бога, добро й любов» [12]. У творах українських письменників ХІХ ст., присвячених новорічно-різдвяним святкам, відбуваються дива, які контрастують із гуманною ідеєю Різдва Христового, бо жорстока реальність, соціальна нерівність вносили свої корективи: замість християнської толерантності й любові – людська черствість, яка часто не зникає навіть під впливом різдвяної аури та яку не в змозі подолати навіть Спаситель, на честь народження якого існує це свято, зумовлює крихкість надій, нездійсненність мрій, розчарування («За що?», «Перша зірка», «Його святий вечір», «Рішився» Б. Лепкого, «Святий вечір» В. Стефаніка, «Різдвяний вечір» Г. Хоткевича, «Святий Николай у гарті», «Коляда» Марка Черемшини, «Заробок на свята» О. Маковея; «Чад», «Збентежена вечеря» Олени Пчілки; «Морозенко» Панаса Мирного; «Відьма» С. Васильченка; «Ялинка» М. Коцюбинського, «Колядники» Степана Коваліва, «Попались!» І. Нечуя-Левицького й інші).

Російські письменники ХІХ ст., зберігаючи в змістових структурах різдвяних історій нравописовий елемент, у вічну тему добра й зла також вводили соціальний аспект, ускладнюючи сюжет оголенням нещасливості й несправедливості в суспільному житті («Ангелочек» Л. Андрєєва, «Мальчик у Христа на ёлке» Ф. Достоевського, «Тапер», «Чудесный доктор» О. Купріна, «Ёлка Митрича» М. Телешова, «Ванька» А. Чехова, «Под Рождество обидели» М. Лєскова, «Дары Артабана» Г. Петрова, «Счастливая и кичливая» М. Познякова й інші). У творах письменників попри інші художні складові частини невіддільним атрибутом завжди є різного роду чудеса, що відбуваються у Святвечір, а соціальна дійсність майстерно синтезується з атмосферою дива. Як смисловий центр цих творів, Різдво з дивом народження та пришествя Божого Сина, молитвами, святковою вечерею, незважаючи на бідність, злидні, безвихідь символізує світло, надію, сподівання на порятунок кожної душі у світі зла й несправедливості. На цьому наголошує Н. Тичина: «Передсвятковий час (напередодні Різдва, Святвечір) утримує досить-таки визначені характеристики й можливості

(вони виходять ще з народних уявлень): це період тимчасової переваги на землі темних сил, на зміну яким у момент настання свята світу повертається гармонія» [17, с. 381].

Багато зарубіжних письменників не минули у своїй творчості сакральну тему Різдва Христового («Різдвяна пісня в прозі», «Дзвони» й «Цвіркун у припічку» Ч. Діккенса, «Дівчина із сірниками», «Ялинка» Г. К. Андерсена; «Синій птах» М. Метерлінка, «Лускунчик і мишачий король» Е. Т. А. Гофмана, «Дари волхвів» О. Генрі, «Різдво в мисливській хатинці» Т. Майн Ріда, «Різдвяне диво» Г. де Мопассана, «Різдвяний гість» С. Лагерлеф та інші).

Повертається гармонія в сім'ю Скруджа в «Різдвяній пісні в прозі» Ч. Діккенса. «Ось хоча б різдвяні свята, – каже племінник Скруджа Фред. – Та все одно, крім благоговіння, яке відчуваєш перед цим священним словом, і благочестивих спогадів, які невіддільні від нього, я завжди чекав цих днів як найкращих у році. Це радісні дні – дні милосердя, доброти, всепрощення. Це єдині дні у всьому календарі, коли люди ніби за мовчазною згодою вільно розкривають один одному серця та бачать у своїх ближніх – навіть у бідних та знедолених – таких же людей, як вони самі, тих, що йдуть із ними однією дорогою до могили, а не якихось істот іншої породи, яким належить йти іншим шляхом» [7, с. 11]. Зумів розкрити своє серце назустріч добру Скрудж у свято Різдва, усвідомивши, як гірко й сумно залишитися на самоті та ні з ким розділити тремку різдвяну радість. І навіть такий його, здавалося б, маленький моральнісний вчинок збільшив «потенціал добра» у світі й зменшив «потенціал зла», а його буттю надав нової смислоспрямованості: «буття-для-Іншого», для ближнього.

Різдвяний вечір – це пора пошуків умиротворення, родинного затишку, тепла, коли самотність переживається особливо гостро, коли навіть сіра буденність може наповнитися барвами й чудесами, а іскри любові запалють життя з новою силою та переможе любовна ідилія, як це бачимо в різдвяній повісті Ульфа Старка «Маленька книжка про любов», головний герой якої – хлопчик Фред, – попри життєві негаразди (тато на війні, в сім'ї не вистачає їжі, в школі неприємності через пустощі й погану поведінку) отримує омріяні різдвяні подарунки, серед яких найбільше диво – неочікуваний приїзд тата з війни додому на Святвечір, радість, вечеря в родинному колі, домашнє тепло й затишок і зізнання дівчини Ельси в коханні [15]. І саме те «дивне», що сталося, наповнює різдвяну

повість Ульфа Старка світлом і любов'ю. Якщо в Діккенса «чудо» організує сюжет і передбачає метаморфозу, що відбувається з героєм у різдвяну ніч, то в повісті Ульфа Старка спостерігається взятий письменником сюжет із повсякденного життя, а функцію «дива» виконує і щасливий випадок, і доброта матері, й розважливність вчительки, й любов дівчини.

А у творі О. Генрі «Дари волхвів» також реалізується велика християнська істина – робити другому добро з великої любові до нього. Герої своєю поведінкою підтверджують слушність цього твердження: Делла, щоб зробити коханому подарунок на Різдво, відрізає і продає своє розкішне волосся та купує Джиму дорогий ланцюжок для годинника, а він – продає цей годинник, щоб придбати для Делли набір черепахових, справжніх гребінців, якими вона «благоговейно любовалась в одній витрині Бродвея» [6, с. 75]. І хоч закоханим прийшлося відкласти свої подарунки (в Делли не стало прекрасних кіс, і нікуди було заколювати гребінці, в Джима не стало годинника, до якого мав кріпитися ланцюжок), вони, наголошує автор, вчинили, як мудрі волхви, які принесли дарунки немовляті в яслах, – пожертвували один для одного своїми найбільшими скарбами. Така безкорисливість, жертвовність, любов у християнському розумінні і є чудом. Ця думка є ідейним стрижнем твору, і хоч у ньому увиразнено соціальний аспект (зображення невтішних картин нужденного життя героїв, їхньої бідності), все ж таки його варто сприймати як твір піднесеного, святкового звучання: напередодні Різдва диво відбулося в душах і серцях двох закоханих.

Різні за сюжетом і змістом твори переконують, що визначальною рисою архетипу різдвяного оповідання є його значеннєва наповненість дивом – дивом любові, радості, надії. І нехай не всі розуміють сакральність і релігійну глибину цього свята, пов'язаного з народженням сина Божого, але всі чекають його з нетерпінням, піднесеним настроєм і гарними думками.

Сучасні автори, звертаючись до різдвяної тематики, переслідують різні цілі, використовують різні художні стратегії та прийоми, утім, мало переймаються жанровими канонами різдвяного оповідання, а в залежності від змістового наповнення збагачують його новими структурними елементами, орієнтуючись переважно на сучасність, на нашу добу з її проблемами й особливостями. Новорічно-різдвяні історії, створені українськими письменниками останнього десятиліття, вирізняються оригінальними версіями

й інтерпретаціями цієї тематики й демонструють різноманітні аспекти дивовижних подій, що відбуваються з героями в різному часі й просторі, але обов'язково у Святвечір чи Різдво.

У процесі аналізу збірки «19 різдвяних історій» [18] була спостережена певна закономірність: одні митці присвячують до зимових і різдвяних свят помітну, ба навіть поворотну подію в житті людини, підтверджуючи думку М. Бахтіна про найсуттєвіше значення цього часопросторового континууму – зміну, життєвий перелом: «Власне, слово «поріг» уже в мовленнєвому функціонуванні (поряд із реальним значенням) набуло метафоричного трактування та збіглося з моментом життєвого перелому, кризи, рішення, що змінює життя (або нерішучості, страху перетнути поріг)» [4, с. 280–281]. Це твори Мар'яни Савки «Собачого Нового року! Котячого Різдва!»; Катерини Міхаліциної «Так буває»; Володимира Беглова «Наступного разу, коли ти зателефонуєш»; Іларіона Павлюка «Маріє, Різдво!»; Доржа Бату «Різдвяна магія», Богдана Жолдака «Кучугури (різдвяне ретро)»; Сергія Гридін «Про тихоню, що мав свою зірку»; Надійки Гербіш «Жовтневе Різдво Ханни»; Христі Венгринюк «Sing Halleljah to the Lord»; Галини Вдовиченко «Лорд, вівсянка і любов»; Мирослава Лаюка «Цифра 12».

Різдвяні історії інших письменників (збірки «19 різдвяних історій») вирізняються філософським наповненням, що всотують етичні й естетичні пріоритети сучасної епохи. Авторська інтерпретація як християнської, так і нерелігійної проблематики суголосна філософським міркуванням митців слова щодо категорій добро / зло, любов / ненависть, співчуття / байдужість, толерантність / нетерпимість, профанне / сакральне тощо (наприклад, оповідання Маркіяна Прохаська «Різдво поза часом», Богдани Макіяш «Світло Різдва», Христі Венгринюк «Sing Halleljah to the Lord»; Надійки Гербіш «Жовтневе Різдво Ханни»).

Спільна ідея першої групи творів – зміни, дива в житті героїв, що сталися в Різдвяні свята. Про це розказує Дорж Бату в оповіданні «Різдвяна магія», коли в переддень Різдва Франческа, дівчина з розладом аутичного спектра, «блискуче склала тест та отримала звання офіцера Центру управління польотами Національного Управління з аеронавтики й досліджень космічного простору США» [18, с. 173]. Іларіон Павлюк у творі «Маріє, Різдво!» пише про диво, що відбулося в молодій родині, яка виховувала двох дівчаток-близнюків (Юлю та Маргаритку), з яких одна була інвалідом, сліпа й глуха, не вмiла самостійно їсти, й лікарі

не давали ніяких обнадійливих прогнозів. Батьки не втрачали надії на одужання доньки, активно займалися її реабілітацією, однак все було марно. Та в переддень Різдва, півтора року потому, дівчинка стала усміхатися. «Оля тримала Маргаритку на руках і плакала» [18, с. 113]. То були сльози материнської радості й щастя. «Різдвяні дива трапляються завжди. Просто так буває, що ми чекаємо від них занадто багато, а тому не помічаємо тих дрібниць, з яких складається справжнє диво» [18, с. 172]. У Катерини Міхаліциної («Так буває») схожа різдвяна історія: молодому подружжю лікарі спрогнозували народження хворої дитини, але всупереч всьому на свято Різдва Христового народився здоровий, чудовий хлопчик. Чудо відбулося, «бо в Різдві інакше не випадає» [18, с. 13]. А для маленького Олеса (Ірина Савка «Зимові свята»), що йшов із колядою до сусідів у Святвечір, «весь світ був дивом», йому «здавалося, що з ним співають ангели в білих ризах, а його дзвіночок так голосно дзвонить, як ангельські труби» [18, с. 75]. А коли ще тітка Марина сповістила гарну новину, що тато живий (він воював, «очищав нашу землю від чужинців»), то Олесик із колядою та радісною звісткою, «здавалося, нісся додому в чарівних санях, <...> місяць сміявся до нього, сніг <...> видзвонював свою зимову пісню» [18, с. 76].

Мар'яна Савка у творі «Собачого Нового року! Котячого Різдва!» пропонує історію дівчини, в якій на різдвяні свята сталася подія, що змінила її одноманітне життя: вона, заклопотана щоденними справами й насиченим графіком роботи, за незвичних, майже казкових обставин познайомилася з «випадковим подорожнім», який став її долею: сусідка, що розводить перських котів, попросила її відвезти кошеня на замовлення в якесь котеджне містечко як подарунок під ялинку для однієї маленької дівчинки. За планом, вона повинна сісти на електричку й вийти на крихітній станції, де її мали зустріти господарі. Але чи вийшла не на тій зупинці, чи замовники передумали, й вона опинилася віч-на-віч із засніженим лісом, забувши в електричці телефон. Раптово побачила чоловіка, який швидкою ходою рушив по заметеній снігом дорозі вглиб лісу, й кинулася за ним. Як з'ясувалося, він приїхав зустрічати Новий рік до дівчини, «інтернетної кралі», в замський замок, але то виявився розіграш. Прийшлося обом блукальцям повертатися на станцію та зустрічати Новий рік в електричці (але із шампанським і бутербродами, зробленими нашвидку). За дві години спілкування незнайо-



мець став для дівчини найдорожчою людиною. Далі було листування у Фейсбуці, після якої героїня відчула себе «настільки закоханою, що готувала святвечірні страви в якомусь хмелю» та чекала його в гості, й він прийшов. Сталось щось високе, трансцендентне, сакральне, сталася любов. І сталася вона в різдвяні свята не випадково, бо, за ідеями російських філософів, любов – це дар Божий (В. Соловйов), вона можлива тільки через образ Божий (М. Бердяєв). Отже, ця варіація різдвяного дива цілком може трактуватися в християнській традиції.

Ось такі багатомірні дива відбуваються в новорічно-різдвяні свята в реаліях повсякденного людського життя-буття, але в підтекстах творів прочитується думка, яка примушує задуматися уважного читача: чи випадкові вони, чи на це є воля Всевишнього з його любов'ю та благодаттю.

У багатьох різдвяних історіях автори вдаються до використання звичайних предметів, істот, які набувають символічного значення та стають своєрідним різдвяним дивом (*баскетбольний м'яч* (Володимир Беглов «Наступного разу, коли ти зателефонуєш»), який хлопчик просив у подарунок на Різдво від тата, що покинув їх з мамою та завів іншу сім'ю, але тата з подарунком так і не дочекався. Душу дитини переповнює очікування дива, й воно стається: він отримує м'яча: «До мого чобота, скотившись із гори, вдарився яскраво помаранчевий баскетбольний м'яч. Я не міг повірити своїм очам. Звідки він тут? Хто його загубив? Угорі вулиці нікого не було» [18, с. 150]; *рубін* (Катерина Бабкіна «Рубін») – золотий перстень із червоним каменем, який дівчині Лесі дістався в спадок і мав неймовірно-драматичну історію успадкування, в Лесиному сні перетворився на «червоне прозоре серце, котре вирросло зі штучного каменю, дешевого, але найдорожчого, що люди мали, – й пригортає його до себе, й зігріває, приймає і запам'ятовує; і ніби від цього всім цим людям бодай трошки, але легшає – нехай навіть їх давно уже немає, але їм легшає все одно» [18, с. 36], *кіт-пухнастик*, який став щасливим талісманом закоханих (Мар'яна Савка, «Собачого Нового року! Котячого Різдва!»).

Друга група творів письменників збірки «19 різдвяних історій», як уже зазначалося, позначена філософським осмисленням новорічно-різдвяних подій, що відбуваються в наш час кардинальних, загальноцивілізаційних зрушень, прискореної урбанізації тощо. Ці глобальні виклики багато чого змінили в житті й психоло-

гії людини, наклали відбиток на культурні традиції та звичаї, переформатували їх значущість і сприйняття. Отже, в містах та й більшості сіл веселі святочні обряди й дійства не могли прижитися у своєму первісному вигляді, а от родинний характер Різдва вписався в міське життя та міську культуру. Різдво зберегло сімейні традиції, коли важливо зібратися всім разом, прислухатися до свого серця, пробачити образи, зробити подарунки, але й не забути, на честь кого це свято існує, коли «по-іншому світять зорі на небі, й так особливо мерехтить перша різдвяна зірка...» [18, с. 13].

Саме про такі цінності йдеться у творі Богдани Макіяш «Світло Різдва», де вона трепетно й тонко оповідає про Різдво, яке майже розтягується на місяць, про різдвяні ярмарки, про дух веселощів, який панує на майданах великих міст і на центральних площах містечок, і де групи колядників нарешті співають «Бог предвічний народився», «нарешті згадують Того, Чие свято, чие Різдво сьогодні святкується» [18, с. 8]. Авторка намагається все ж таки, попри любов до різдвяних ярмарків і різдвяних фільмів, подарунків, привернути увагу сучасників до християнських цінностей, щоб «Різдво було з Христом, а не без Христа, щоб Іугл писав: «Щасливого Різдва», <...> а не означував його як «одне з релігійних свят», і щоб «фраза «дух Різдва» не ставала заїждженим шаблоном, маркетинговим гаслом, яке так успішно приваблює покупців» [18, с. 8]. Твір не випадково названий «Світло Різдва», бо диво народження Спасителя несе світу й кожній людській душі святе світло, що рятує від відчаю, смутку, вселяє надію на одужання, здійснення мрій, толерантне ставлення один до одного.

Богдана Макіяш оповідає низку сумних і веселих історій святкування Різдва, серед яких – організоване волонтерами в серпні свято для хлопчика Влада, який знаходився в онкоцентрі й міг не дожити до січня. Інша історія про дівчинку Дашу, для якої свято відбулося вчасно, але всі знали, що це Різдво для неї останнє. Авторка захоплюється людьми, які безкорисливо організовують різдвяні обіди для убогих і бездомних людей, щоб «спільно відчувати, що таке світло Різдва й що таке безумовна любов» [18, с. 10]. Реалізуючи таким чином власне життя (буття), волонтери, члени Спільноти святого Егідія в Києві, представники Києво-Могилянської академії, проявляючи турботу, яку німецький мислитель Мартін Гайдеггер означив як справді людське ставлення людини до світу, що виходить за межі егоцентризму й поширюється на інших, примножують свої інгредієнти

й духовності, й душевності. Таке екзистенційне тлумачення людської турботи й доброти увиразнює філософську наповненість твору.

Вражають історії Різдва людей на війні, коли чоловіки хотіли б святкувати його в родинному колі, з дружинами, дітьми, друзями, а натомість змушені хилити свої голови до землі й спальників; історії людей, які не мають дому або ж мають його, та в них немає грошей, щоб купити харчі й приготувати Святу вечерю, або коли на «Різдво залишаєшся сам і немає з ким розділити це світло, цю тремку різдвяну радість» [18, с. 11].

Не забуває письменниця повідати й про підготовку до родинного святкування Святвечора й Різдва, для неї дім, родина – символічне втілення сакрального фізичного простору, де дивом є і піднесений настрій, і усмішка, й радість, і щастя, що відчувається в приготування куті, різних страв, у випіканні тістечок, у прикрашанні ялинки, в закупівлі подарунків «простих і зворушливих» для кожного члена родини.

Богдана Макіяш вкотре апелює до пам'яті, закликає не забувати, про кого це свято, знати, що святкуємо, адже «пам'ять не збіднює образ: він живе новим життям у часі, відбувається неперервне збагачення та оновлення його змісту в розвивальному далі контексті світу, послаблюються моменти корисливої практичності, вузької зацікавленості» [3, с. 248]. Тож коли будемо пам'ятати цю нескладну істину, тоді й зрозуміємо й усвідомимо справжнє значення прекрасного вірша «Все в нас сьогодні радістю наповнилося: Христос родився від Діви» [18, с. 11] і у своєму серці подякуємо за різні різдвяні дива, які часто мають цілком реальне походження, та побачимо, підійшовши до ясел, Світло. Саме в цьому авторка вбачає глибину християнської моралі й етики й хоче повернути до неї увагу свого сучасника.

Різдвяна історія в оповіданні Христі Венгрінюк “Sing Halleljah to the Lord” має філософське спрямування, бо в ній досить чітко оприявнюються твердження філософів про те, що ніхто не може існувати сам по собі, «людське буття принципово комунікативне. І передовсім ця комунікативність характеризується діалогічним взаємозв'язком «Я» і «Воно», «Я» і «Ти» [1, с. 227]. Головна героїня Леся настільки зациклена на когнітивно-прагматичному світі «Я» і «Воно», світі буденних людських турбот (щоденна робота в офісі, заняття хореографією, ввечері – телевізор), що вже не може вирватися за рамки своїх рольових функцій, бо навіть у переддень Різдва, забувши про святковий вихідний, прийшла на роботу. А такий

монологічний світ «атомізує, спрямовує на усамітнення, відчуження від усіх інших, виокремлює, викривлює і замикає на собі людське буття та людське ество» [1, с. 227]. Тож Леся у Святвечір почувалася дуже самотньою та покинутою, вона «йшла, не знаючи куди», «стояла й дивилася на світ, що рухався, як шалений», «не могла скласти до купи думки», «настрій у неї тільки погіршувався», «вона сама все усвідомлювала, розуміла, що нічим не цікавиться насправді, проживає життя від дня до дня та не знає, як це змінити» [1, с. 202–205]. Безцільно блукаючи вулицями, вона почула неймовірно красивий спів і, зрозумівши, що це церква, зайшла всередину. Там побачила «прекрасний вертеп із снігами, де Марія з Ісусиком, тваринками й царями, все сяло, ялинка вдягнена в прикраси й мереживо, тепло, затишно й неймовірно казково» [18, с. 206]. Доповнював цю ідилічну картину величезний орган, біля якого кілька десятків індусів співали “Sing Halleljah to the Lord”, і всі присутні «підспівували за ними, й церква набула такої благодаті, що дівчина відчула, як всі турботи враз розвіялись, як усміхнено й блаженно всередині». Вона «заплющила очі, і її руки самі якось склалися до молитви, вона знову відчула, як з її очей течуть сльози щастя та вдячності, сльози, які нічого не мали спільного зі смутком» [18, с. 206]. «А коли наші серця сповнені вдячністю та любов'ю, – це найкраще, що може статися в Різдво», – пише Богдана Матіяш [18, с. 14]. Вершиною піднесеного настрою та почуттів героїні стала святкова вечеря, на яку її запросили монахині, де вона познайомилася з медиком-індусом Рамешем, і в них зав'язалися стосунки. Сталося диво, навіть два дива: перше – Леся прийшла своєю дорогою в перше справжнє Різдво Господнє, друге – отримала надію на особисте щастя. Мовою філософів, відбувся перехід від «Я – Воно» до «Я – Ти»-відношення, коли виник діалогічний комунікативний зв'язок, сталася «актуалізація співбуття людей» і з'явився «важливий феномен людського існування – зустріч, завдяки якій перетинаються людські долі й відбувається взаємопроникнення мікрокосмів людських світів» [1, с. 228].

Маркіян Прохасько в оповіданні «Різдво поза часом» відкриває можливості пережити свято незалежно від історико-топографічного місцеперебування. Головний герой Устим одного разу опинився сам на Святвечір у Марокко, де не було родини, традиційних страв і куті, але він «відчув, що Христос поруч. <...> Вони були удвох. Вони сиділи на березі моря десь у теплих краях. Не було

снігу, не було морозу, не було дому й дванадцяти страв. Однак було Різдво. <...> Воно трапляється всюди й завжди» [18, с. 124].

Тож хто скаже, що це не диво? Часопросторові переміщення збагачуються ретроспективними вставками, які пов'язані зі спогадами Устима про дитинство, пригадуванням приемних епізодів із колишніх святкувань. Автор зауважує зміни в традиціях, їх осучаснення, коли герою прийшлося святкувати Різдво не вдома, а з друзями, де було все інакше, й хоч йому «бракувало рідного дому й тих обставин, які, як він вважав, створювали відчуття присутності різдвяного духу», цей випадок «змусив Устима відпустити обов'язковість на Різдво: не все має бути так, як завжди» [18, с. 123], але головне – щоб було тепло й була любов, заради яких існує свято.

Не порушуючи «збалансованої темпоральної орієнтації» (за Ф. Зімбардо) твору, автор демонструє нове сприйняття дійсності, коли втрачаються відчуття часу, реальності, коли приходить усвідомлення, що Різдво – «головна подія тієї понад 2000-річної давнини. Все інше – нашарування понад двох тисяч наступних років» [18, с. 124]. Категорія часу набуває особливої філософської наповненості: лінійний, побутовий час заступає час циклічний, сакральний. Така оригінальна хронотопічна організація тексту увиразнює ідею неперервного зв'язку сучасного з минулим, сприяє вираженню екзистенційного й міфологічного бачення подій.

**Висновки і пропозиції.** Отже, у творах письменників проаналізовано багатоманітні варіанти різдвяних див, які є невіддільним атрибутом так званого «різдвяного тексту». В українських і зарубіжних митців XIX ст. спостережено тенденцію до поєднання та перехрещення дива з реальністю, яка не завжди є привабливою та радісною навіть у такий сакральний час через бідність, нужденне життя, тому диво тут контрастує з гуманною ідеєю Різдва Христового, мрії виявляються нездійсненими, радість короткою, щастя недосяжним. Утім, соціальний аспект хоч і витворює драматичну тональність творів, свято в них не втрачає своєї сакральності, бо само по собі вже є дивом.

Різдвяні історії сучасних українських письменників вирізняє спільна риса – наповненість дивом, яке багатоманітне у своїх проявах, пов'язане як з подіями реального життя, так і духовного, позаяк метаморфози, навіяні різдвяним дивом (таємниця якого не піддається одномірному визначенню та розкриттю), все ж відбуваються не тільки в реаліях земного життя, а й в душах і серцях героїв. Вони, наші сучасники, зазвичай не відзначаються релігійністю, але усвідомлюють незвичність зустрічей, змін, подій, що з ними відбуваються саме в такий сакральний час Різдва Христового.

Тож запропонована розвідка лише частково наближає до розв'язання проблем, пов'язаних з особливостями сучасного «різдвяного тексту», відкриваючи для науковців широке поле досліджень творів такої тематики.

#### Список літератури:

1. Андрос Є. Комунікативна природа людського буття. *Філософія. Світ людини. Курс лекцій* : навчальний посібник. Київ : Либідь, 2003. С. 225–242.
2. Баран Х. Дореволюционная праздничная литература и модернизм. *Поэтика русской литературы начала XX века*. Москва : Прогресс, 1993. 329 с.
3. Бахтин М. Автор и герой : К философским основам гуманитарных наук. Санкт-Петербург : Азбука, 2000. 336 с.
4. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Москва : Худ. лит., 1975. 504 с.
5. Буркут І. Художні особливості хронотопу різдвяної прози: темпоральна зумовленість різдвяного оповідання (на матеріалі англійської, російської та української літератур). *Слово і Час*. 2012. № 11. С. 68–71.
6. Дары волхвов. Истории накануне чуда : сборник / сост. С. Реутов. Харьков, Белгород : Клуб семейного досуга, 2017. 430 с.
7. Диккенс Ч. Собр. Сочинений : в 30 т. Москва : Гос. изд-во худ. лит., 1959. Т. 12 : Рождественские повести / под общ. ред. А. Аникста и В. Ивашевой. 1959. 505 с.
8. Душечкина Е. Русский святочный рассказ. Становление жанра. Санкт-Петербург : СПбГУ, 2012. 256 с.
9. Калениченко О. Судьбы малых жанров в русской литературе конца XIX – начала XX века (святочный и пасхальный рассказы, модернистская новелла) : монография. Волгоград : Перемена, 2000. 240 с.
10. Кучерская М. Русский святочный рассказ и проблема канона в литературе нового времени : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Москва, 1997. 18 с.
11. Лихачев Д., Панченко А., Поньрко Н. Смех в Древней Руси. Ленинград : Наука, 1984. 295 с.
12. Липницька І. Поетика жанру «різдвяного» оповідання Богдана Лепкого. URL: [https://shron1.chtyvo.org.ua/Lipnytska\\_Inna/Poetyka\\_zhanru\\_rizdvianoho\\_opovidannia\\_Bohdana\\_Lepkoho.pdf?PHPSESSID=19ej4m0tlahbo9dj3ihbi56qu7](https://shron1.chtyvo.org.ua/Lipnytska_Inna/Poetyka_zhanru_rizdvianoho_opovidannia_Bohdana_Lepkoho.pdf?PHPSESSID=19ej4m0tlahbo9dj3ihbi56qu7).

13. Приймачук О. Міфопоетика різдвяних оповідань : (Чарлз Діккенс і українська література). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Сер. Літературознавство* / редкол.: М. Ткачук, Р. Гром'як, О. Куца та ін. Тернопіль, 2012. Вип. 34. С. 298–309.
14. Сирота Л. Західноукраїнське різдвяне оповідання 1920–1930-х років. URL: [https://philology.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2016/12/Rodyna\\_Kolessiv\\_Syrotal\\_Zakhidnoukrayinske\\_opovidannya\\_2013.pdf](https://philology.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2016/12/Rodyna_Kolessiv_Syrotal_Zakhidnoukrayinske_opovidannya_2013.pdf).
15. Старк У. Маленька книжка про любов / переклад зі швед. Г. Кирпа. Львів : Видавництво Старого Лева, 2019. 112 с.
16. Старыгина Н. Святочный рассказ как жанр. *Проблемы исторической поэтики*. 2013. № 2. С. 113–127.
17. Тичина Н. Сакральний час (Різдво Христове) як жанротворчий чинник. *Українська філологія: школи, постаті, проблеми* : збірник наукових праць. Львів : Світ, 1999. Ч. 1. С. 379–385.
18. 19 різдвяних історій : коротка проза. Львів : Видавництво Старого Лева, 2019. 216 с.

**Kolinko O. P. CHRISTMAS STORIES: BETWEEN MIRACLE AND REALITY  
(BASED ON THE WORLD AND UKRAINIAN LITERATURES)**

*The article focuses on many aspects of the Christmas miracle, its nature, its connection with the reality or sacredness in the works of the modern Ukrainian writers with the involvement in the context the works of the foreign and Russian writers. It is emphasized that in the Ukrainians' Christmas texts in the XIX-th century miracles are incompatible with the humane idea of the Nativity, because the reality where social inequality and stratification of rich and poor prevails, does not give grounds to feel a real holiday and the associated miracle, it also provokes the impossibility of dreams and disappointment. The Russian writers of the XIX-th century in their semantic structures of Christmas stories also retain their integral attribute – a miracle, and skillfully synthesize it with reality, often unfair and cruel, both to children and adults.*

*It is emphasized that the considered Christmas stories of foreign writers are united by one literary dominant – a miracle that has a spiritual nature and often occurs in the souls and hearts of the heroes, despite the social troubles and insidiousness of the vain world.*

*In the analyzed Christmas stories of the modern Ukrainian writers there is a common feature too. It is fullness of wonder, which is diverse in its manifestations and associated with both real life and spiritual events. There is also a definite regularity in the texts: some writers present the winter time and Christmas holidays as a notable or even turning point in human lives, others philosophically comprehend biblical events, appealing to the memory of contemporaries, seeking to recall the Christian values and priorities of Christmas which are associated with the birth of the Son of God. Also, the modern writers in their Christmas stories emphasize the modernization of traditions, re-emphasize on the family form of celebration or in the circle of friends.*

*The study concludes that in the modern Ukrainian literature there is a significant layer of texts, which to some extent focuses on the canons of holiday and Christmas genres, but brings new meanings to the understanding of the miracle, the secret of which will never be fully revealed. This opens wide prospects for further study of works on New Year and Christmas themes.*

**Key words:** *Christmas stories, Christmas miracle, Christian values, modernization of traditions.*

## ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

УДК 821.161

DOI <https://doi.org/10.32838/2710-4656/2021.3-2/30>**Бортнік Ж. І.**

Волинський національний університет імені Лесі Українки

### ГЕНЕЗА СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МОНОДРАМИ: ТЕМАТИКО-ПРОБЛЕМАТИЧНИЙ АСПЕКТ

*У статті проаналізовано генезу сучасної української монодрами в контексті її тематико-проблематичних змін та визначено сучасні тенденції її розвитку. Зокрема, увагу зосереджено на питаннях виникнення української монодрами, основних етапах її розвитку та на основних темах і проблемах, які порушують драматурги на кожному етапі. Авторка досліджує переломні моменти розвитку української монодрами та зазначає, що цей жанр є найбільш продуктивним для художнього втілення образу людини в кризовому стані. У результаті аналізу засвідчено, що на перших етапах розвитку української монодрами головними проблемами, до яких удавалися драматурги, були самотність, страх, безпритульність, розгубленість та складність вибору людини пострадянської епохи. Сучасні українські драматурги реалізують основні тенденції світової драматургії: рух до нестабільного тексту, перформатизації, наративізації, постдокументалізму. Автори монодрам перебувають у художньому пошуку на межі жанрів, родів, видів мистецтва та осмислюють проблеми українця на всіх етапах становлення української незалежності; окрім того, тематичного розвитку монодрама набуває через інтерпретацію історичних та літературних образів, вічних образів та сюжетів світової літератури. Головними проблемами, які порушують драматурги XXI століття в монодрамах, є осмислення викликів суспільства до людської індивідуальності, прийняття Іншого, провокування читачької/глядацької рецепції темами гендерної, національної, расової, ЛГБТ-проблематики. Нове покоління українських драматургів працює в естетиці постдокументального театру, що розрахована на критичне сприйняття реципієнтом, якого спонукають до власної інтерпретації, вибору реакції на текст, розшифрування смислів.*

**Ключові слова:** українська драматургія, монодрама, тема, проблема, генеза.

**Постановка проблеми.** Історія виборювання права на «тотальний монолог» персонажа в художньому творі тісно пов'язана із суспільною боротьбою між індивідуальним/індивідуалістичним і колективним, суспільним, загальним. Таке протистояння відображає як зміни в поглядах суспільства на проблеми збереження індивідуальності, так і на проблеми, викликані максимальним розривом із цим колективним: «Якщо образно окреслити особливості розвитку монодрами як індикатора зображення людини у драматургії, то це рух від індивідуальності до індивідуалізму: від виборювання права на індивідуальність (інакшість, іншість) до абсолютного права на індивідуалізм, отже, до творчої фіксації проблем, спричинених прагненням людини протиставляти себе колективу й суспільству» [1, с. 188]. Під монодрамою розуміємо «драматичний жанр

з єдиним суб'єктом дії, розділення свідомості якого реалізується монологом персонажа через опозицію «висловлене»/«невисловлене», що не лише відображає внутрішній конфлікт, а й у процесі виголошення стає способом розвитку драматичної дії» [1, с. 190].

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Теоретичні аспекти монодрами розглядалися у працях зарубіжних дослідників С. Деммер, П. Паві, Г. Гілберт, Д. Гарві, Р. П. Ноулз, А. Сміт, Н. Нолетт, С. Гончарової-Грабовської, І. Болотян, С. Лавлінського, М. Липовецького, Н. Агеєвої, А. Павлова та ін.; українських науковців: О. Бондаревої, М. Шаповал, Є. Васильєва, Л. Бондар, О. Вісич та ін. Натомість генеза власне української монодрами мало досліджена, зокрема наявні розвідки з аналізу окремих п'єс, але відсутні праці, які б цей доробок узагальнили. Окрім того, монодрама

як драматичний жанр стрімко трансформується, що є ознакою сучасного літературного процесу як в Україні, так і у світі загалом, тож дослідження сучасної української монодрами є актуальним.

**Постановка завдання.** Мета статті – дослідити генезу сучасної української монодрами в контексті її тематико-проблематичних змін та виокремити сучасні тенденції розвитку монодрами.

**Виклад основного матеріалу.** Із давньої давнини право на «тотальний монолог» надавалося особистостям зі статусом лідера, правителя, оратора, філософа, проповідника. У театрі тривалий сценічний монолог виголошували царі та герої, натомість для пересічної людини право на монолог міг дати тільки сильний душевний біль або виняткове страждання: голосіння над померлими, плач, прощання, молитва тощо. Такі монологи відновлювали космічну гармонію і створювали за Гегелем «форму прекрасного для викиду болю» [2, с. 47]: біль ставав образом, отже, мистецтвом. Фольклор зберіг чимало таких монологів – частин давніх ритуалів, які, безумовно, становлять «пам'ять жанру» монодрами.

Історія монодрами як драматичного жанру починається на межі ХІХ–ХХ ст., коли у філософії екзистенціалізму почало формуватися особливе бачення цінності кожної конкретної особистості з її «приреченістю на свободу», що вимагало від митців пошуку таких художніх форм, які увиразнили б людину в її одиничності, неповторності, плінності. На цій основі у ХХ ст. вибудовується жанр монодрами, опорними стінами для якої стають драматургічні відкриття «нової драми», психодрама, теорія монодрами М. Євреїнова (1908 р.).

Першими монодрамами – самостійними літературними творами – є п'єси «Про шкоду тютюну» (1886 р.) А. Чехова та «Хто сильніший» (1889 р.) А. Стріндберга. Як зазначає театрознавець О. Клековкін, в українському театрі монодрама з'явилася у кінці ХІХ ст. у творчому доробку галицького драматурга Г. Цеглинського (Г. Григорієвича) «Пригоди в женитьбі Євстахія Чипачкевича» (1885 р.) [3, с. 359]. До кінця 80-х років ХХ ст. світова монодрама пройшла етап асиміляції, а від 1980-х років – модифікації та трансформації.

Історія розвитку української монодрами як самостійного драматичного жанру починає свій відлік із 1970 р., коли Б. Бойчук написав п'єсу «Коротка розмова телефоном» (інша назва – «Коротка розмова на один голос»). Звернення Б. Бойчука до монодрами та, власне, екзистенційна проблематика цих п'єс зумовлена впливом

на автора західноєвропейського мистецтва з його індивідуалізмом (про що писав сам Б. Бойчук у театральних оглядах), у той час, коли українські драматурги перебували в радянській ідеологічній парадигмі. З іншого боку, театральні вподобання Б. Бойчука виявляли тяглість української драматургічної традиції, адже Бойчука-драматурга сформовано послідовниками Леся Курбаса: Й. Гірняком, О. Добровольською, В. Блавацьким.

Монодрами Б. Бойчука увиразнюють два напрями розвитку монологічного жанру в драматургії: монодрами як драматично-театрального жанру та естрадного монологу. З одного боку, монодрама «Коротка розмова на один голос» утілює екзистенційний конфлікт зруйнованої самотністю людини – персонажа без імені в універсальному замкненому просторі. Він блукає кімнатами (пам'яті), йде на голос, який намагається згадати, доки не опиняється в маленькій кімнатці, схожій на труну – розгорнута метафора протистояння людини і світу. У «маленькій п'єсі без великих літер» (авторське жанрове найменування) Б. Бойчук експериментує з формою: великими/малими літерами, переходами між рядками, ремарками, розділовими знаками, ритмом, мелодикою, римою, вдається до поезики «потому свідомості».

Друга монодрама Б. Бойчука – «Поет, що був хрущем» (1976 р.) – біографія Б. І. Антонича, помежована віршами поета та представляє дуже популярний у сучасному театральному (й естрадному) мистецтві спеціально перероблений для сцени життєпис (часто від першої особи на основі спогадів, віршів, листів знакової історичної постаті або митця).

Монодрами, створені українськими письменниками в Україні, з'являться 20 років по тому, коли руйнується СРСР і країна отримує незалежність. Це «Стіна» (1988 р.) Ю. Щербака, «Життя на трьох», «Танці гончарного кола» (1990-ті роки) Л. Чупіс, «Синій автомобіль» (1990 р.) Я. Стельмаха, «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси», «Гуцульський рік» (1991 р.) В. Портяка (спочатку новела, потім – монодрама, 1992 р.), «Recording» (1996 р.) О. Ірванця, «Vita varia est» («Життя мінливе») (1999 р.) О. Гончарова тощо, а також «Не Медея» (1996 р.) Ю. Тарнавського, написана у Нью-Йорку. За ці десять років українські драматурги окреслять проблеми пошуку цінностей людиною пострадянської доби, визначать основні тематичні лінії, які надалі переважатимуть у монодрамі, а головне – ті вектори розвитку, за якими відбуватимуться модифікація та транс-

формація цього жанру наступні роки, вписуючи українську монодраму в загальний мистецький світовий контекст.

У перших монодрамах реалізовано особистісно-психологічну тематику (Я. Стельмах), суспільно-політичну (О. Ірванець), морально-етичну (О. Гончаров), історичну (О. Ірванець), фантастичну («Recording» О. Ірванця як монодрама-антиутопія), інтерпретовано знакові історичні постаті (Ю. Щербак, Л. Чупіс), реінтерпретовано літературні образи (Ю. Тарнавський). Автори вибирають для зображення в монодрамі межовий стан людини, переломний момент її життя перед важливим вибором, у пошуку виходу. Головними проблемами, які порушено у цих монодрамах, стають самотність, страх, безпритульність, провина, складність вибору та приреченість на нього. Так, монодрама від самого початку свого розвитку (від плачів, молитов, разом із психодрамою як «будівельним матеріалом» для жанру драматичного) – це література «проговорювання травми».

Кінець ХХ ст. визначає такі тематико-проблематичні пріоритети монодрами: автори вибирають для художнього втілення проблеми розгубленості людини в пострадянському просторі (монодрами Я. Стельмаха, О. Ірванця, О. Гончарова, Л. Чупіс). Когось нове життя ламає, і він сам перетворюється на ката: О́на (персонаж «Маленької п'єси про зраду...» О. Ірванця), Богдан («Життя мінливе» О. Гончарова), Старий – («Recording» О. Ірванця). Для когось єдиною точкою опертя є спогади про минуле (Варвара Репніна, «Стіна» Ю. Щербака), творчість (письменник А., «Синій автомобіль» Я. Стельмаха; Айседора Дункан, «Танці гончарного кола» Л. Чупіс; Олена, «Узбережжя Круазетт» З. Сагалова); хтось вигадує собі кохання (жінка із п'єси Л. Чупіс «Життя на трьох»). Лейтмотивом українських монодрам кінця ХХ ст. стає образ людини на окремому клаптиковій землі – у певному місті, в оточенні конкретних предметів: це людина з похиленою головою, яка пильно дивиться під ноги, аби втримати рівновагу, та зовсім не роздивляється світ навколо (не на часі). Життя персонажів цих монодрам проілюстровано детально, із щоденними побутовими проблемами конкретної людини у своєму часі.

Перше десятиліття ХХІ ст. дало українському читачеві такі монодрами, як «Зніміть з небес офіціанта» (2000 р.) О. Миколайчука-Низовця, «Людина» (2003 р.) Ю. Паскара, «Мільйон парашутиків» (2003 р.) Неди Нежданої, «По колу» (2004 р.) Наталії Блок, «Хованка» (2005 р.) Я. Верещака, «Північне сьайво» (2008 р.),

«Трюча» (2009 р.) В. Снігурченка, «Моноп'єси» (2008 р.) Н. Мазур, «Дикий мед у рік Чорного півня» О. Миколайчука-Низовця (2009 р.), «Безодня кличе безодню» (2009 р.) О. Танюк тощо. Ці п'єси набувають ще більшого екзистенційного звучання: соціальні проблеми відступають на другий план, натомість максимально відкритою, оголеною стає просто Людина у спротиві світовій несправедливості, долі. Кожна проблема набуває всесвітнього значення, тож на відміну від попереднього десятиліття ці монодрами втілюють образ людини, яка, врешті, звела очі до неба. Тож не дивно, що в монодрамах так часто звучить «голос із неба»: «Не вірте добродію Кафці» З. Сагалова, «Хованка» Я. Верещака, «Зніміть з небес офіціанта» О. Миколайчука-Низовця, «Північне сьайво» В. Снігурченка; іграшки як символ нового життя падають з неба в монодрамі «Мільйон парашутиків» Неди Нежданої; кохання як «стрибок із парашутом» («Безодня кличе безодню» О. Танюк).

У монодрамі початку ХХІ ст. з'являються персонажі – українські інтелігенти, які намагаються розібратися в помилках минулого і зрозуміти, з якої причини вони допустили таке існування своєї країни, осмислити власну відповідальність, тому що інакше не можуть рухатися далі («Хованка», «Третя молитва», «ЗЕ ЧО РО» Я. Верещака, монодрами Неди Нежданої, О. Миколайчука-Низовця).

Розгорнутий художній аналіз переломних етапів життя особистості за принципом «уповільнених кадрів», розкладання мотивів її поведінки на складники – усе це властиво монодрамі, тому цей жанр ніби спеціально створений для того, аби розказати про Іншого, зрозуміти його особливості, специфіку, прийняти інакшість. Переважна більшість персонажів українських монодрам – жінки (персонаж названий «Жінка» або «Вона» – без імені). Жінка (Інша, безодня) – Чоловік (Інший, безодня) часто не можуть зрозуміти, але мусять прийняти одне одного такими, якими є («Безодня кличе безодню» О. Танюк). Жінка обстоює право бути матір'ю («Дикий мед у рік Чорного півня» О. Миколайчука-Низовця), Фестлейді («Хованка» Я. Верещака), право на кохання попри умовність шлюбу («Леді Капулетті» Н. Мазур) та ін. Козак у В. Снігурченка в монодрамі «Трюча» в жіночій спідниці й намисті – гендерна інверсія як знак часу в художній авторській інтерпретації.

Початок 2010-х років приносить у монодраму активне дослідження проблеми толерантності, терпимості до Іншого, а також нову мову – просту, наближену до побутового реалізму вулиці, позбавлену активної художньої виразності. При-

міром, одна з перших монодрам Н. Блок «По колу» фіксує пріоритетну для усіх наступних творів цієї авторки проблематику – художнє дослідження проблеми насильства над особистістю в усіх його проявах із поступовим звільненням людини від тиску та пошуками себе. Героїня монодрами Н. Блок «По колу» ще дитиною страждає від приниження і глузувань, утім, виростаючи, стає таким самим катом для власної дитини – життя по колу. Питання насильства, яке вкоренилося в суспільстві та часто не викликає особливого здивування, дуже органічно сприймається такою мовою, яку вибрали для своїх монодрам Н. Блок, В. Ченський, Є. Марковський, О. Доричевський, В. Снігурченко та ін. Проста розмовна лексика, повторювані синтаксичні конструкції, відсутність розділових знаків ніби створюють відчуття того, що читач знайомиться з текстом, який написав безпосередньо герой п'єси – неосвічений, пригноблений, маргінальний. Так, кожна монодрама харківського драматурга В. Снігурченка – розгорнута метафора травми: Мати-Дитина («Північне сьйво») – творче осмислення насилля над особистістю, Козак-Україна («Трюча») – пошуки національної ідентичності у світі штампів і стереотипів. Мова текстів монодрам В. Снігурченка сама ніби поламана, роз'єднана, у пошуку гармонії, цілісності – шрифтів, кольору, рядків, звуків, орієнтована на взаємодію з невербальними засобами. Такий текст створений для постдраматичної вистави, не орієнтований на єдиний логос, відкритий до активних режисерських інтерпретацій.

Друге десятиліття ХХІ ст. представлено монодрамами «Третя молитва», «ЗеЧоРо» (2010 р.) Я. Верещака, «Веста не веста» (2010 р.) В. Снігурченка, «За горами моря немає» (2011 р.) О. Мацюпи, «Три монологи» (2011 р.) К. Бабкіної, «Вбити підара» (2011 р.) Є. Марковського, «Кумарі» (2011 р.) М. Соколян, «Я прийшов» (2011 р.) О. Драча, «Визволителька» А. Багряної, «Кров і золото» (2012 р.) А. Іванюка, «Розіп'ятий Пітер Пен» (2013 р.) К. Поліщука, «Голос тихої безодні» (2013 р.) Неди Нежданой, «Ліхтар для сонця» (2013 р.) Т. Щастіної, «Богдан – 2014» (2014 р.) К. Скорик, «Митець і влада» (2014 р.) В. Діброви, «Лицар храму» (2014 р.) Т. Іващенко, «Лісник у грибах» (2015 р.) О. Доричевського, «Кароліні жовто-синьої стрічки» (2016 р.) О. Миколайчука-Низовця, «Принц і жінка» (2016 р.) А. Багряної, «Кицька на сполин про темінь», «OTVETKA@UA» (2017 р.) Неди Нежданой, «Пост Аріадни» (2016 р.) О. Танюк, «Оранжеря» (2017 р.), «Крізь шкіру» Н. Блок та багато інших.

Українська монодрама почала продукувати нові дискурси, зумовлені усвідомленням зв'язку між поколіннями, коли провини батьків неминуче тягнуться за дітьми: монодрами Я. Верещака, Неди Нежданой, Т. Іващенко («Лицар храму»), К. Скорик («Богдан-2014») та ін. У п'єсі Неди Нежданой «Мільйон парашутиків» персонаж (Жінка) пробує прожити день за описом у щоденнику останнього дня перед розстрілом 1941 р. єврейської дівчини Марії Шварц: «Сьогодні я зрозуміла просту істину. Хочеш ти чи не хочеш – ти несеш в собі долю цілого роду – кількох поколінь дідусів і бабусь. <...> І як би ти не тікав від печатки свого роду, свого народу, вона наздожене тебе, бо вона – в тобі, в твоїй крові, в твоїй підсвідомості» [5, с. 256]. У монодрамі «Голос тихої безодні» лейтмотив пам'яті втілює ідею національно-історичної відповідальності. Героїня (роздвоєна, бо живе одночасно в теперішньому і в часи Голодомору) зможе злетіти лише коли зрозуміє, який гріх вона скоїла. Роздвоєність персонажа Жінки втілена в переплетенні світових та національних міфів і архетипів, античної трагедії та української казки (Івасик Телесик, бабалоїдка, лебідь тощо).

Форми та прийоми, закладені у 80–90-х роках ХХ ст., визначають трансформацію монодрами сьогодні і в найближчому майбутньому. Так, українська монодрама представлена такими різновидами цього жанру, в яких внутрішня психологічна реальність єдиного суб'єкта дії відображається кількома персонажами. У монодрамі ХХІ ст. розділення одного персонажа на кілька голосів трансформується через уособлення різних боків його Я: це п'єси Ю. Паскара «Людина» (2003 р.), О. Мацюпи «За горами моря немає» (2009 р.), Я. Верещака «Третя молитва», (2014 р.), В. Діброви «Митець і влада» та ін. У монодрамі Ю. Паскара («Людина») єдиний суб'єкт дії (Людина) розділяється на кілька персонажів – Великий Смітник, Вуличний ліхтар, Лавочка, перебирає сутність цих образів і говорить від їхнього імені.

У монодрамі львівської авторки О. Мацюпи «За горами моря немає» картинки з пам'яті Батька розігруються перед читачем/глядачем як образи уяви персонажа, спотворені пошуком самовиправдання. Прийом перетворення минулого у «вічне теперішнє» особливо продуктивний для монодрами, адже дає можливість «епічне» реалізувати як «драматичне».

Розгубленість сучасної людини у світі «інформаційного шуму» з його множинністю істин, фейками призводить до такої трансформації



монодрами, коли єдиний суб'єкт дії губиться, розсіюється, втрачає визначеність і об'ємність конкретної людини, яка сама ніби стирається простором тексту: монолог перетворюється на полілог, активно реалізуються метафори розпаду, розщеплення тіла – розпаду його на ментальні частини, які треба «збирати» – шукати цілісність. Цей вид трансформації представлений монодрамами В. Снігурченка «Північне сяйво», «Трюча», «Веста не веста» (монодрама – «театральна поема»), О. Танюк «Пост Аріадни», В. Ченського «Віталік» та ін. Монолог стає багатоголосим, тож важко визначити, чи це голоси, якими говорить одна людина, чи голоси, які звучать в голові однієї людини.

Так, дійовими особами «тексту для постмонодрами» О. Танюк «Пост Аріадни» є «X, Y, Z – текст один на всіх як різні стани свідомості (аспекти) Одного». О. Танюк створила постлабіринт для Аріадни, який можна читати у будь-якому порядку, розгадувати натяки, звуки, мелодіку, інтертекстуальні перегуки, отже, творити власний текст. Певною мірою такого типу тексти є «п'єсами для читання», однак у них усе-таки закумуляована значна драматургічна енергія, яка має великий потенціал для реалізації у театрі, зокрема й постдраматичному.

Тематика новітніх українських монодрам значно розширилася завдяки інтерпретації історичних та літературних образів. Специфіка цього жанру дає можливість створити контрверсії відомих сюжетів, грати з вічними образами аж до заперечення їхньої загальнокультурної сутності. Також автори монодрам вибирають такі образи світової літератури, які, на їхню думку, є недооціненими, потребують розвитку характеру, компенсують брак уваги до них: матері Джульєтти Капулетті («Леді Капулетті» Н. Мазур), Аглаї («Упалий янгол» Кліма), Соні Мармеладової («Пристрасті від Сонечки» З. Сагалова), Грети Замзи («Не вірте добродію Кафці» З. Сагалова) тощо. Автори монодрам виокремлюють персонажів, які залишилися на маргінесі в претексті, були героями «другого плану», отже, дають їм шанс «висловитися» в окремому монолозі. Такий інтертекстуальний експеримент поклала в основу збірки «Моноп'єси» Н. Мазур (український театрознавець, віцепрезидент міжнародного форуму монодрами ІТІ при ЮНЕСКО). Автори монодрам звертаються до вічних образів, сюжетів, мотивів, аби розказати про сьогодення мовою міфів, крізь призму знакового образу (літературного чи історичного). Це Аріадна («Пост Аріадни» О. Танюк),

сучасні Гаррі та Герміна зі «Степового вовка» Г. Гессе («Хованка» Я. Верещака), Фріда Калло («Кров і золото» Andy Iva), Аглая, Фердищенко, Настасья Пилипівна (цикл Кліма за мотивами «Ідіота» Ф. Достоєвського), Сверкер Солдан («Кароліни жовто-синьої стрічки» О. Миколайчука-Низовця), Медея («Не Медея» Ю. Тарнавського, «Театр Медеї» Кліма, «Медея» Н. Мазур), Богдан Хмельницький («Богдан-2014» К. Скорик), Пітер Пен («Розіп'ятий Пітер Пен» К. Поліщука).

Великий простір для мистецьких експериментів відкрила на межі другого тисячоліття монодрама Ю. Тарнавського «Не Медея»: автор пропонує для міфологічного сюжету іншу парадигму, залучаючи до цього різноманітні драматургічні прийоми, які вже зреалізувалися або чекають на втілення в сучасній монодрамі, об'єднує епічні, ліричні, драматичні елементи в межах одного твору, створює семантичні зв'язки через відігрування чоловічої ролі жінкою, використовує глобалізовану ремарку, різноманітні інтертекстуальні перегуки, продукує перформативний текст, який мотивує читача на створення в уяві театального кону (читач – режисер) та ін.

Нові можливості жанр отримує через тематичну циклізацію: монодрама стає складовою частиною циклу драматичних творів, об'єднаних одним мотивом, за аналогією чи протиставлення різних поглядів на спільне питання (Ю. Тарнавський «Не Медея» із циклу «Трикутний квадрат, З. Сагалов «Узбережжя Круазетт», О. Танюк «Безодня кличе безодню», Г. Яблонська «Монодіалогі» та ін.).

Проблеми пошуку меж і кордонів толерантності, розуміння Іншого визначатимуть тематичний розвиток монодрами в найближчому майбутньому. Драматичний герой зі складною психологічною рефлексією щодо власної самоідентифікації замінюється в сучасній монодрамі на персонажа, який боїться вдивлятися в себе, аби не вглядіти щось страшне, приховане за оболонкою соціально-прийняттого. І водночас персонажеві дуже кортить заглянути у цю безодню (лейтмотив сучасної монодрами). Утілюючи таке протиріччя, автори перекладають вирішення проблеми на читача, змушують його робити вибір (вдивлятися в себе) самому, актуалізуючи ще одну властивість монодрами – бути засобом індивідуальної (суспільної) психотерапії. Так, Н. Блок («По колу», «Оранжерея»), Є. Марковський («Убити підара») досліджують проблеми маргіналів, людей, яких суспільство викинуло «за межі», ставлять під сумнів загально прийняті правила, що нівелюють

людську особистість. Таке дослідження індивідуальності «принижених» дуже важливе в українській літературі, але відображає лише перший етап художнього осмислення в монодрамі проблеми нетерпимості до Іншого, яке лишається в суспільстві так званих «традиційних цінностей». Особливостями авторського стилю Н. Блок, Є. Марковського, В. Ченського, О. Доричевського та ін. є проста розмовна мова персонажів, активне свідоме включення лайливих слів, помилок, ігнорування розділовими знаками, втім, формування через образи тексту розгалужені складні метафори зруйнованого, знищеного, у пошуках цілості тіла – країни, часу.

Поворотним моментом в історії сучасної української монодрами стало залучення естетики документального театру, який прийшов в Україну пізніше, але, безумовно, вплинув на оновлення драматургічної тематики та мови, став каналом комунікації, який дав змогу осмислити проблеми країни. Передусім тому, що його актуалізація пов'язана з проговорюванням травм Майдану і війни. Це проекти «Театру Переселенця» (Н. Ворожбит, О. Карачинський, Г. Жено «Class Act: Схід-Захід», «Діти і військові», «Полон», «Товар» та ін.); «PostPlayTeatru» (Г. Джикаєва, А. Романов, Д. і Я. Гуменні: «Ополченці», «Чорний сніг» та ін.); проекти Сашка Брама «Осінь на Плутоні», «Диплом», «Позивний Рама», «R+J»; «Театру сучасного діалогу» (засновники І. Гарець, Р. Саркісян): «ZLATOMISTO» та ін.

Звісно, «документ» як художнє джерело та загалом стилізація під документальні п'єси, до яких удаються автори, асоціюються у читачів переважно зі щирістю, правдивістю, втім, ця умовна правда часто неоднозначна й оманлива, адже може стати інструментом навіювання, пропаганди. Йдеться про естетику постдокументального театру, у контексті якої часто працюють українські драматурги Д. та Я. Гуменні («Доньці Маші купив велосипед», поставлена як вистава «Ополченці»), О. Брама (цикли монологів «Осінь на Плутоні»), П. Юров («e.m.d.r. (eyes movement donbass renegade)»), І. Білиць («В полоні»), тут і монодрама «АТО: сповідь військового психолога» (записана за монологами О. Карачинського, поставлена А. Маєм) та ін. Нове покоління українських драматургів працює в естетиці постдокументального театру, що передбачає можливість недовіри до документа як до суб'єктивної інформації конкретної людини про світ, натомість розрахована на критичне сприйняття реципієнтом, якого спонукають до власної інтерпретації,

вибору реакції на текст/виставу, відчитування смислів. Прагнення читача знайти в інформаційному хаосі джерело, якому можна довіряти, спонукає до активного залучення в тексти монодрам матеріалів ораторських виступів, лекцій, мемуарів, публікацій із соціальних мереж тощо. Окрім того, створюються монодрами, стилізовані під зазначені жанри. Тож синтез автобіографічних, біографічних, публіцистичних, документальних текстів і монодрами відкрив ще один напрям її модифікації.

Дослідниця з театральної антропології О. Левченко зазначала: «...творча особистість має бути спрямована не на унікальність власного «Я», а на різке розширення можливостей цього «Я» в контактах із навколишнім світом, у створенні «Я» гіроскопічного, яке вміє відновлювати рівновагу у світі, що змінюється...» [4, с. 177]. Німецька мистецтвознавиця Е. Фішер-Ліхте зауважувала: «Процес стирання кордонів між різними видами мистецтва ... можна схарактеризувати як «перформативний поворот». Нехай це образотворче мистецтво, музика, література або театр – усі ці види мистецтва характерним чином набувають форми вистави. Замість артефакту митці все частіше створюють події, в яких беруть участь не тільки вони самі, а й реципієнти – слухачі та глядачі» [6, с. 38]. Ці фактори визначають зміни, яких зазнає монодрама із погляду як тематики, проблематики, так і форми. Створення монодрами-події («монодраматизація» суспільства) – особливість нашого часу. Сьогодні монодрама представлена «театром» автора-письменника (виступи групи Бу-Ба-Бу, Ю. Издрика, С. Жадана та ін.); «театром політика» – суспільство потребує «політика-актора»; активно розвивається «театр одного актора» (Л. Данильчук, Г. Стефанова, Л. Кадирова, М. Мельник та ін.) тощо. Варто зазначити, що суттєвий вплив на розвиток української монодрами має розширення поняття «автор» у сучасному середовищі міжмистецької дифузії: автори монодрам – це часто режисери, актори, шеф-драматурги тощо. Таким чином, текст твориться як ескіз, начерк п'єси, залишаючи можливість для доопрацювання під час роботи над виставою, реалізуються принципи епохи перформенсів – перформатизації драми.

**Висновки і пропозиції.** Українська монодрама всотала творчі здобутки європейської монодрами, пройшла шлях від синкретичних жанрів до мистецького неосинкретизму і сьогодні, демонструючи загальну мистецьку тенденцію, виходить за межі просто літературного жанрового артефакту.

Сучасні драматурги, які звертаються до монодрами, розширяють коло художнього осмислення життя: прагнуть унаочнити актуальні проблеми сучасності, експериментуючи з художніми прийомами, втілюють загальні тенденції світового мистецтва до нестабільного плинного тексту, перформатизації, наративізації, постдокументалізму, перебуваючи в художньому пошуку

на межі жанрів, родів, видів мистецтва. Головними проблемами, які порушено в монодрамах, лишаються осмислення викликів суспільства до людської індивідуальності, прийняття Іншого, провокування читацької/глядацької рецепції дражливими, неоднозначними, провокативними темами гендерної, національної, расової, ЛГБТ-проблематики.

#### Список літератури:

1. Бортнік Ж. Сучасна монодрама як культурно-історичний феномен: генеза, поетика, рецепція : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Чернівці, 2016. 229 с.
2. Гегель Г. В. Ф. Исторические заметки. *Эстетика* : в 4-х т. Т. 4. Москва : Искусство, 1973. 667 с.
3. Клековкін О. THEATRICA : Лексикон. Київ : Фенікс, 2012. 800 с.
4. Левченко О. Г. Театр у системі філософської антропології. Київ : НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2012. 296 с.
5. Неждана Н. Мільйон парашутиків. *У пошуку театру. Антологія молодого драматургії*. Київ : Смолоскип, 2003. С. 227–283.
6. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. Москва : Международное театральное агентство Play&Play ; Канон+, 2015. 376 с.

#### **Bortnik Zh. I. GENESIS OF MODERN UKRAINIAN MONODRAMAS: THEMATIC-PROBLEMATIC ASPECT**

*The article analyzes the genesis of modern Ukrainian monodrama in the context of its thematic and problematic changes and identifies current trends in its development. In particular, attention is focused on the emergence of Ukrainian monodrama, the main stages of its development and the main themes and issues raised by playwrights at each stage.*

*The author explores the turning points in the development of Ukrainian monodrama and notes that this genre is the most productive for the artistic embodiment of the image of a man in crisis. The analysis shows that in the early stages of development of Ukrainian monodrama, the main problems addressed by playwrights were loneliness, fear, homelessness, confusion and the difficulty of choosing a person of the post-Soviet era.*

*Modern Ukrainian playwrights realize the main tendencies of world's drama: movement to an unstable text, performatization, narrativization, post-documentary. Authors of monodramas are in artistic search on the border of genres, genera, types of art and comprehend the problems of Ukrainians at all stages of Ukrainian independence, in addition, the thematic development of the monodrama acquires through the interpretation of historical and literary images, eternal images and plots of world literature. The main problems raised by playwrights of the XXI century in monodramas are the understanding of society's challenges to human individuality, acceptance of the Other; provoking the reader's / viewer's reception with topics of gender, national, racial, LGBT issues. A new generation of Ukrainian playwrights works in the aesthetics of post-documentary theater, which is designed for critical perception by the recipient, who is encouraged to interpret themselves, choose a reaction to the text, decipher the meanings.*

**Key words:** *Ukrainian drama, monodrama, theme, problem, genesis.*

**Савина А. Ю.**

Житомирський державний університет імені Івана Франка

## ПОНЯТТЯ «МЕТАЛІТЕРАТУРА» У ТЕОРЕТИКО-ЛІТЕРАТУРНОМУ ДИСКУРСІ

*Питання взаємодії літератури як мистецтва слова та реалій і запитів сучасного нам світу завжди перебуває у проблемній сфері літературознавства. Пошук нових форм, незвичних авторських прийомів, вираження нових смислів є опосередкованим свідченням про стан реальної дійсності. Проблему кореляції між літературою та дійсністю акцентує металітература – складне багатоаспектне явище, яке дає змогу поглянути на літературу децю під іншим кутом. У статті здійснено спробу теоретичного осмислення феномену металітератури в його універсальних та історично зумовлених виявах. З'ясовано, що явище металітератури охоплює звернення літератури до власне літературного досвіду в усій його повноті та не зводиться до спрощеної моделі трактування «літератури про літературу». У процесі дослідження виявлено, що становлення терміна «металітература» і розгортання металітературної художньої практики пов'язано із принципом *mise en abyme*. Митці різних епох зверталися до ідеї відображення та рефлексії, що відповідає концепції рекурсії. Водночас рекурсивна практика знайшла своє яскраве вираження в образотворчому мистецтві. Ключова роль відводиться дзеркалу, яке додає творам живопису глибини, ускладнює композицію, розширює зображальні можливості. Воно виступає своєрідним медіатором, що розташований між двома реальностями – об'єктивною і художньою. Ці реальності нескінченно відображають одна одну. З'ясовано, що ідея дзеркальності наявна також у літературних творах. Металітература виступає своєрідним дзеркалом літературної практики. Із цієї позиції проаналізовано зв'язок термінів «металітература» та «металітературність» із відображенням та рефлексією. У цьому контексті металітературу схарактеризовано через саморефлексію, самовідображення, самоусвідомлення, самосвідомість, двоїстість, штучність та замкненість. Було визначено, що металітературність як особлива риса металітератури не обмежується саморефлексією чи аналізом письменницького буття, а також функціонує на значно глибших рівнях – наративному й інтертекстуальному. Окреслена у статті проблема не висчерпується представленою розвідкою, а її перспективи полягають у глибшому аналізі названих понять, зокрема в дослідженні металітератури в контексті метакритики.*

**Ключові слова:** література, літературний твір, металітература, металітературність, самовідображення, саморефлексія, *mise en abyme*.

**Постановка проблеми.** Питання металітератури почало осмислюватись порівняно недавно, логічно інкорпорується в коло інших питань, що приніс постмодерністський світогляд, разом із постмодерністською філософією й естетичними засадами, які сповідували митці. Насамперед це намагання глибше зрозуміти та показати природу художнього слова, сутність літературної творчості. Український літературознавець і літературний критик Ростислав Семків у книзі «Як читати класиків» пише, що деякі американські постмодерністи осмислили й активно використовували один з, мабуть, головних прийомів постмодерної прози – твори про те, як створюються або ж конструюються твори. У такому разі головним персонажем парадоксально виступає сам текст, у чому автор убачає саму суть постмодернізму [3, с. 210–211].

Якщо модерністи мали за мету оновити літературу як тематично, так і формально, водночас зверталися до вже наявних літературних надбань децю завуальовано, то постмодерністи, на противагу їм, демонстративно повторюють уже відомі прийоми та сюжети, називають їх і вказують на це. Водночас видається, що така простота й показовість щодо самого феномену літературної творчості, відтворення перед реципієнтом-читачем усіх раніше прихованих авторських прийомів, не стільки тяжіє до іронічності чи саркастичності, а, можливо, слугує своєрідним підтвердженням серйозного підходу до осмислення літератури як мистецтва слова.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Металітература й феномен металітературності привертають увагу як вітчизняних, так і закор-

дринних дослідників. Зокрема, теоретико-методологічним підґрунтям представленої розвідки стали ґрунтовне дослідження О. Тихомирової “Metafiction in Contemporary English-Language Prose: Narrative and Stylistic Aspects” (2018 р.), стаття М. Амусина «Метапроза, або Сеанси літературної магії» (2016 р.), робота Б. Нойман і А. Нюннінг “Metanarration and Metafiction” (2012 р.). Окрім сучасних наукових розвідок, присвячених феномену металітератури, варто відзначити також інші важливі ґрунтовні роботи. До них відносимо книги П. Во “Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction” (1984 р.), Л. Хатчен “Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox” (1981 р.), В. Гасца “Philosophy and the Form of Fiction” (1980 р.), працю Ж. Енджел Гарсія Ланди “Notes on Metafiction” (1991 р.) та інші. Попри чималу кількість розвідок, у яких автори розглядали й аналізували явище металітератури, воно все ще залишається маловисвітленим і термінологічно окресленим, що і вказує на актуальність здійснення ретельнішого дослідження представленої проблеми.

**Постановка завдання.** Мета статті – на підставі доступних джерел спробувати здійснити теоретичне осмислення феномену металітератури в його універсальних та історично зумовлених виявах. Поставлена мета передбачає вирішення таких завдань: розглянути особливості становлення поняття «металітература», його введення до теоретико-літературного дискурсу, проаналізувати взаємозв’язок між поняттями «рефлексія», «відображення» й «металітература», «металітературність», а також визначити основні характеристики металітератури.

**Виклад основного матеріалу.** Як уже було зазначено, увага явищу металітератури як серед літературознавців, так і серед мистецтвознавців почала приділятися порівняно недавно. Уперше термін уживає Вільям Говард Гасц у своєму есеї «Філософія і форма белетристики» (1970 р.). Автор проводить паралелі з метатеоремами, що містять такі науки, як логіка й математика, згадує про поняття метамови, про яке роздумують лінгвісти, приходять до висновку, що грецький префікс *мета-* може також стосуватися літератури [9, с. 24–25]. В. Гасц розуміє металітературу як твори, у яких ідеться про створення творів. Певно, саме із цієї ідеї вийшло найпоширеніше визначення металітератури – література про літературу. Спершу таке визначення видається досить простим і зрозумілим, проте насправді воно не зовсім точне: не вказує на певні рамки та не про-

понує особливих характеристик, за якими той чи той твір можна віднести саме до металітератури. Однак кілька років потому Патрісія Во у своїй книзі «Металітература: теорія і практика самосвідомої літератури» (“Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction”) пише: «Термін «металітература» уживається на позначення таких художніх творів, у яких систематично і свідомо вказується на літературу як на певний артефакт, що дає можливість зрозуміти відношення між літературою і реальністю». Вона також додає, що «у творах металітератури автори досліджують теорію створення літературних текстів через практику показового їх написання» (пер. автора – А. С.) [15, с. 2]. Тобто автор, який володіє теорією написання художніх творів, крізь призму літературного тексту показує, як створюються ці твори на практиці. У такому разі текст виступає своєрідним медіатором або ж, краще сказати, дзеркалом, що відображає теоретичні уявлення автора щодо творчого процесу.

Жозе Енджел Гарсія Ланда узагальнює ідеї В. Гасца та П. Во, також пропонує до розгляду й інші найбільш популярні визначення металітератури, серед них такі:

1. Література про літературу.
2. Література в літературі.
3. Література, що коментує сама себе.
4. Література, у якій наголошується на її літературному статусі.
5. Література, яка експериментує зі своєю формою з метою створення нового сенсу (пер. автора – А. С.) [8, с. 1].

Загалом усі запропоновані вище визначення позначають деяку зверненість літератури до власне літературного досвіду. Цю ідею підтримує американський письменник-постмодерніст Джон Барт, який відзначає *штучність* як одну із властивостей металітератури. На його думку, металітература – це роман, який радше імітує інший роман, аніж реальний світ [5, с. 161]. Штучність насамперед пов’язана із замкненістю тексту на самому собі.

Окрім Джона Барта, пов’язує металітературу з таким атрибутом, як штучність, і Бен Лернер – американський поет, письменник та критик, автор роману «22:04», який містить металітературні елементи. Наприклад, інтерв’юер американського журналу “The Believer” під час спілкування з Беном Лернером цитує показовий щодо металітературності фрагмент із твору «22:04»: «Це було схоже на маленький вогник у газовій лампі, – він зупинився, – який горить у теперішньому й одно-

часно в минулому. У 2012, але й також у 1992 чи 1883, ніби це один вогник, що одночасно мерехтить у кожному з цих років, поєднуючи їх у такий спосіб. Він відчув, що будь-хто, хто хоча б одного разу отак, як він сам, зупинявся перед цією лампою, ставав, бодай на короткий проміжок часу, його ровесником. Ніби вони разом спостерігали за однією непокірною точкою у відповідних їм теперішніх часах. Потім він уявив свого оповідача, який стоїть перед нею, уявляв, що світло газової лампи пронизує світи, а не лише роки, що автор й оповідач, хоча й не мають змоги побачити один одного, проте можуть інтуїтивно відчувати присутність один одного, дивлячись разом на одне світло, що виступає свого роду повідомленням». Далі інтерв'юер запитує, чому Бен Лернер цікавиться металітературністю, автор відповідає: «Зазвичай я помічаю, що слово «металітература» застосовують до творів, у яких акцентується увага на власних прийомах, власній штучності, аби висміяти літературну умовність й демонстративно указати на неможливість вловити позатекстову реальність або що <...> Я маю на увазі, що самореферентність мого роману – це спосіб дослідити те, як вигадка функціонує в реальному житті, з боку добра і зла, і це не пов'язано з висміюванням умовності літератури. Мене цікавить, як ми живемо літературними вигадками, як літературні вигадки мають реальні наслідки, стають фактами в цьому сенсі, і як наше розуміння світу змінюється залежно від того, як воно вкладається в той чи той наратив» (пер. автора – А. С.) [4].

У цьому контексті важливою також є думка, виголошена Марком Липовецьким, який після проведення аналізу кількох досліджень, присвячених металітературі, зосереджує свою увагу на притаманній їй двоїстості. Так, він зауважує, що в центрі таких творів перебуває образ персонажа-письменника, який виступає двійником (або ж представником) справжнього автора. Причому читачеві нескладно перемикається між двома модальностями завдячки структурі металітературних творів – переносити увагу з «тексту в тексті» на «рамковий текст» через прямий або опосередкований авторський коментар, який дозволяє здійснити взаємопроникнення обох реальностей [2, с. 46–47].

Попри незначну різноманітність у трактуванні терміна, більшість теоретиків одноставно зазначають, що металітературу не варто розглядати як жанр (піджанр) постмодерністської літератури. Це насамперед, за словами Олени Тихомирової,

особлива риса, притаманна деяким творам художньої літератури, що оприявнюється в її саморефлексії (*self-reflexivity*), самовідображенні (*self-reflexiveness*), самоусвідомленні (*self-awareness*) та самосвідомості (*self-consciousness*) тощо (пер. автора – А. С.) [14, с. 364]. Однак, певно, маючи на увазі прикметну рису або ж риси, доцільніше вживати в такому контексті слово «металітературність», яке засвідчує, що певний літературний твір містить металітературні елементи.

Думки М. Липовецького й О. Тихомирової мають деяку схожість. З одного боку, Марк Липовецький, коли говорить про двоїсту природу металітератури, підтверджує ідею її внутрішньої замкненості, а з іншого боку, така двоїстість може бути також пов'язана із самовідображенням та саморефлексією, про які говорить Олена Тихомирова, тобто з рекурсією літератури.

Хоча термін «металітература» розпочав своє входження до теоретико-літературного термінологічного апарату після 1970-х рр., проте твори, які містили металітературні елементи, існували й раніше. Беручи до уваги названі характеристики, а саме: штучність, замкненість, двоїстість, саморефлексію та самовідображення, – можна простежити зв'язок становлення терміна та розгортання металітературної художньої практики із принципом, що має назву *mise en abyme*.

Спершу поняття *mise en abyme* використовувалось у середньовічній геральдиці для позначення мініатюри герба, що поміщалася в центрі іншого герба. Згодом значення дещо змінилося. На початку ХХ ст. французький письменник Андре Жид ужив термін у значенні метонімічного відтворення об'єкта всередині самого себе. Наприклад так він пояснював особливості власної наративної техніки в таких романах, як «Трактат про Нарциса» (1891 р.) та «Досвід кохання» (1893 р.). Під час дослідження взаємозв'язку між оповідачем і наративом у контексті *mise en abyme* А. Жид спочатку звертається до літератури, а потім до мистецтва загалом і доходить висновку, що у творах, які містять цю рекурсивну художню техніку, на рівень наративу транспонується суб'єкт-оповідач [10, с. 41]. Практично це реалізується через моделі «розповідь у розповіді», «картина в картині», «театр у театрі», «фільм у фільмі» тощо. Незважаючи на те, що коли Андре Жид говорив про *mise en abyme*, то мав на увазі передусім літературу, ця концепція досить яскраво проглядається в живописі.

Однак для повноти розуміння особливостей рекурсивної мистецької практики необхідно

звернути увагу на так званий *Droste-effect* (ефект Дросте) – термін, що позначає техніку розміщення рекурсивного зображення, один із прикладів *mise en abyme*, коли всередині зображення розміщується його зменшена копія. Теоретично рекурсія може бути нескінченною, проте практично вона може тривати, доки якість уміщеного зображення залишатиметься задовільною [13, с. 37]. Термін було введено Ніко Схепмакером – голландським спортивним журналістом, поетом та перекладачем. За основу він узяв відомий рекламний постер какао «Дросте», намальований у 1904 р. Яном Міссетом. На постері зображена медсестра, яка тримає тачку, на якій знаходиться коробка. Малюнок на цій коробці є цілковитою зменшеною копією власне постера.

Митці різних епох зверталися до ідеї відображення та рефлексії. Тобто концепція рекурсії не є новою. Існує досить багато творів живопису, сконструйованих таким чином, що вони ніби розташовані один навпроти одного. Своєрідним посередником зазвичай виступає дзеркало – медіатор, що знаходиться між двома реальностями – об'єктивною і художньою. Ці реальності нескінченно відображають одна одну.

У різні часи до дзеркала й до самої ідеї дзеркальності, або ж відображення, ставилися по-різному. З одного боку, дзеркало пов'язували з містикою, вічністю та божественним. З іншого боку, дзеркало часто виступало символом гордині, егоїзму, нарцисизму та марносластва.

Одне з найвідоміших зображень дзеркала як символу можна побачити на картині Яна ван Ейка «Портрет подружжя Арнольфіні» (1434 р.). Дзеркало на картині розташоване позаду подружжя, проте воно не є чимось другорядним, бо розміщене в центрі, на нього направлено «фокус». Дзеркало обрамлене по-особливому. Його раму прикрашають десять медальйонів, сцени на яких зображують Страсті Христові, а тому мистецтвознавці схильні інтерпретувати цей предмет як Всевидяче око Бога, перед яким подружжя дає клятву вірності. Однак, якщо відійти від релігійного символізму, а взяти до уваги концепцію *mise en abyme*, можна побачити візуальну форму рекурсії. Так дзеркало, створюючи відображення, ніби продовжує картину, перебиває між двома реальностями. Варто відзначити й підпис автора, який розміщений на площі полотна дещо нетрадиційно, не внизу, а між люстрою та дзеркалом. Формулювання підпису теж незвичайне. Латинський підпис *Johannes de eyck fuit hic* перекладається як «Ян ван Ейк був тут». У такий особливий спосіб автор ніби

засвідчує свою присутність. Він ніби існує водночас в об'єктивній реальності та у просторі власної картини. Можливо, саме його образ містить відображення дзеркала: це фігура в синьому вбранні, яку реципієнт-глядач має змогу побачити.

Ще однією досить показовою для *mise en abyme* мистецькою роботою виступає картина «Фрейліні» (1656 р.) Дієго Веласкеса. Ідею рефлексії, відображення, дзеркальності плану в ній втілено глибше порівняно з Яном ван Ейком. По-перше, це проявляється в особливій побудові картини. Вона ніби тривимірна, що створює ілюзію присутності в разі її споглядання. По-друге, на полотні зображений сам Д. Веласкес. Автор розташовує себе ліворуч, поряд із мольбертом. У руках він традиційно тримає кисть та палітру, працює над створенням шедевра. Видається, що ці прикметні риси зовсім не випадкові. Дієго Веласкес ніби запрошує аудиторію споглядати творчий процес. Спочатку здається, що погляд художника направлений на те, що відображає дзеркало позаду нього, – на короля та королеву Іспанії, яких він, імовірно, зображує на полотні. Однак цей погляд водночас направлений на пересічного глядача, який зупинився перед картиною, на короткий момент ставши одним із її персонажів. Це породжує деяку умовність зображуваного, контамінацію реальності й вигадки. Існує оповідка, що в майстерні самого Д. Веласкеса, попри їхню коштовність, налічувалося маже десятків дзеркал, бо художник уважав, що дзеркала – це його помічники, адже відображення – це та сама картина, різниця лише в тому, що вона існує лише мить.

Мистецтвознавець Доусон Карр відзначає, що незвичайна композиція полотна покликана відтворити ілюзорність як мистецтва, так і самого життя. Крім того, дослідження взаємозв'язку між реальністю й ілюзією було популярним лейтмотивом творчості багатьох іспанських митців XVII ст. Недарма найширше такий вид взаємозв'язку проглядається в романі Мігеля де Сервантеса «Дон Кіхот», а п'єса іспанського драматурга Педро Кальдерона «Життя – це сон» часто вважається літературним еквівалентом картини Д. Веласкеса [6, с. 50].

У XIX ст. образ дзеркала залишався важливим, проте його значення, суть полягала не тільки в розширенні композиційного простору чи наданні картині глибини та загадковості, але й часто звернення до внутрішнього, емоційного світу персонажів. Яскравим підкріпленням цієї тези може слугувати остання робота французького живописця Едуарда Мане «Бар у «Фолі-Бержер»» (1882 р.).

Спершу, як свідчать начерки, композиційним центром картини мала бути розмова барменки Сюзон, яка справді працювала у «Фолі-Бержер», із другом самого художника – Анрі Дюпре. Проте наміри митця змінились, і сцену розмови автор переніс на задній план, у дзеркальну площину. Натомість на передньому плані глядач бачить Сюзон, занурену в роздуми.

Видається, що саме задній план виступає ключем до інтерпретації всієї картини. Тут розташоване традиційно широке дзеркало, яке займає увесь простір і відображає гостей закладу, відтворює атмосферу кабаре. Однак якщо порівняти відображення у дзеркалі з художньою реальністю, уважний глядач помітить, що, наприклад, дзеркальне відображення пляшок не відповідає їхньому реальному вигляду. Відображення барменки Сюзон також нереальне. У дзеркалі ніби схований момент із минулого, момент, який минув кілька хвилин тому. Це відсилає до популярного в епоху бароко жанру *vanitas*, покликаного нагадати про плинність моменту.

Прикметно, що введення терміна «ефект Дросте» (кінець 1970-х рр.), активне використання понять *mise en abyme* (1970-ті рр.) та «металітература» (1970 р.) приблизно збігаються в часі. Насправді терміни «металітература» та «металітературність» мають тісний зв'язок із відображенням та рефлексією, тобто з ідеєю дзеркальності.

Якщо взяти ключові ідеї, запропоновані Оленою Тихомировою, які характеризують металітературу, то можна провести паралелі й висловити, наприклад, таку метафору, – що металітература – це своєрідне дзеркало літератури. Література в цьому дзеркалі відображає сама себе, відповідно ми маємо *саморефлексію* і *самовідображення* (роздуми щодо природи літератури), *самоусвідомлення* (розуміння власне процесу створення літературного твору), *самосвідомість* (сприйняття того, що таке література), *двоїстість* (відображення у дзеркалі, як і металітература, завжди має подвійну натуру – контамінацію реального і штучного), *замкненість* (дзеркальне відображення й металітература замкнені на собі). Крім того, металітературу можна також порівняти з відображеннями, що існують у математиці. Керуючись загальновідомим правилом, за яким кожному елементу з області визначення (перша множина) відповідає певний елемент з області значення (друга множина), можна висловити думку, що це правило екстраполюється на літературні реалії. Якщо література намагається міметично відобразити реальність, перетворити

її, то металітература відображає літературу через металітературні текстові елементи, незвичні авторські інтенції, самореферентну персоносферу тощо.

Ідею *саморефлексії*, *самовідображення* та *самосвідомості* металітератури аналізує Лінда Хатчен у своїй ґрунтовній праці під назвою «Нарцисичний наратив: металітературний парадокс» (“Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox”). Коло наукових інтересів авторки становлять проблеми теорії літератури та літературної критики в річищі постмодернізму. Однак, розглядаючи феномен металітератури, вона пропонує абстрагуватись від різноманітних постмодерністських штампів і досліджувати назване явище як абсолютно самостійне, що не вкладається у прокрустове ложе суто постмодернізму, адже його витоки можна знайти в таких творах, як «Дон Кіхот» М. де Сервантеса. Зі свого боку Л. Хатчен також відзначає, що сучасні романи часто втілюють ідею *самовідображення*. З одного боку, такі твори запрошують читача долучитись до творчого процесу створення художнього твору, стати співтворцем або ж навіть співавтором. З іншого боку, текстуальна *самосвідомість* створює своєрідну перешкоду для входження в текстовий простір, віддаляє таким способом емпіричного читача [11, с. 1].

Цікаво, що Лінда Хатчен порівнює металітературу із серйозною особистісною дисфункцією та розладом особистості – нарцисизмом. Хоча тут необхідно зробити деяку ремарку й додати, що так може здатися лише на перший погляд. Насправді Зигмунд Фройд, який уперше вжив термін у психології, називав нарцисизм «універсальним первісним станом людини» [7, с. 73–74].

Отже, нарцисизм не варто розглядати суто в негативному ракурсі, як щось девіантне чи як патологічне порушення поведінки. До того ж металітературні тексти втілюють ідею нарцисизму щодо самих себе. Л. Хатчен, говорячи про металітературу, здійснює перепрочитання відомого грецького міфу про Нарциса, вродливого юнака, який був приречений захопитися власним відображенням у воді озера, що коштувало йому життя. Як Нарцис із грецького міфу, металітературний художній твір усвідомлює своє існування, привертає увагу до особливостей власних наративних структур та внутрішніх процесів. Варто зауважити, що в контексті нарцисизму розглядається саме текст, а не автор.

Металітературність як особлива риса металітератури проявляється по-різному і спостерігається



на кількох рівнях. Так, вона не обмежується лише суто саморефлексією й аналізом письменницького ремесла, авторських прийомів чи конструювання літературного тексту як такого. Металітературність виявляє себе також на значно глибших рівнях. Наприклад, на рівні наративів, на «внутрішньому текстові», який часто обрамлює «рамковий текст», і вони гармонійно співіснують, доповнюють один одного [1]. Із цієї позиції Бріджит Нойман і Ансгар Нюннінг пропонують вивчати металітературу крізь призму метанаративу. Отже, якщо металітературність визначає літературну «якість» оповіді, то метанаратив передусім охоплює саморефлексійні форми цієї оповіді [12]. Інакше кажучи, метанаратив концентрує увагу лише на наративних аспектах літературного тексту, у рамках певного оповідного дискурсу. Причому автори металітературних творів часто свідомо руйнують наративні рівні через уведення авторських коментарів або ж показове звертання до емпіричного читача. Такі авторські стратегії в деякому сенсі викликають сумніви щодо абсолютної умовності літературних творів, здійснюють трансформацію реальності, звертаються до

адресата напряму. Металітературність виявляє себе і на інтертекстуальному пласті, який безпосередньо корелює з наративом й авторськими інтенціями. Це не лише алюзії на твори літератури чи мистецтва загалом, але також, наприклад, включення в текст суто літературознавчих та критичних аспектів. Таким способом автор утілює в собі водночас творчу та критичну сторони.

**Висновки і пропозиції.** Мистецтво по-різному реагує на реалії сучасного нам світу. Ці реакції проявляються на рівні пошуку нових форм, смислів, прийомів чи новаторства. З огляду на наявну проблему відносин між літературою та дійсністю, одним із таких творчих пошуків є поява металітератури – багатоаспектного й комплексного явища, що приводить до зміни самої природи літератури. Питання «металітератури» та «металітературності» першочергово розглядається крізь призму художньої творчості через саморефлексію, самовідображення, самоусвідомлення, самосвідомість, двоїстість, штучність та замкнутість. Проте означена проблема не вичерпується представленою розвідкою, а її перспективи полягають у глибшому аналізі названих понять.

#### Список літератури:

1. Амусин М. Метапроза, или Сеансы литературной магии. *Знамя*. 2016. № 3. URL: <https://magazines.gorky.media/znania/2016/3/metaproza-ili-seansy-literaturnoj-magii.html> (дата звернення: 26.02.2021).
2. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм (очерки исторической поэтики) : монография. Екатеринбург, 1997. 317 с.
3. Семків Р. Як читати класиків. Київ : Пабулум, 2019. 288 с.
4. An Interview with Ben Lerner : website. URL: <https://believermag.com/an-interview-with-ben-lerner/> (дата звернення: 02.03.2021).
5. Barth J. The Literature of Exhaustion. *Metafiction* / Ed. Mark Currie. New York : Longman, 1995. P. 161–172.
6. Carr D. Painting and reality: the art and life of Velázquez. *Velázquez* / Eds. Dawson W. Carr and Xavier Bray. National Gallery London, 2006. 256 p.
7. Freud's "On Narcissism" : An Introduction / Ed. by J. Sandler, E. S. Person and P. Fonagy. London : Routledge, 2018. 256 p.
8. Garcia Landa J. A. Notes on Metafiction. *SSRN Electronic Journal*. 1991. 88 p. DOI: 10.2139/ssrn.2425095.
9. Gass W. H. Philosophy and the Form of Fiction. *Fiction and the Figures of Life*. Boston : Nonpareil, 1979. P. 3–26.
10. Gide A. Journal 1889–1939. Paris : Gallimard, 1948. 1372 p.
11. Hutcheon L. Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox. Waterloo, Ontario, Canada : Wilfrid Laurier University Press, 2013. 176 p.
12. Neumann B., Nünning A. Metanarration and Metafiction. *The living handbook of narratology*. 2012. DOI: 10.1515/9783110316469.344.
13. The Motivated Sign: Iconicity in Language and Literature / Ed. by O. Fisher, M. Nänny. Amsterdam & Philadelphia : John Benjamins, 2001. 387 p.
14. Tykomyrova O. Metafiction in Contemporary English-language Prose : Narrative and Stylistic Aspects. *Lege Artis. Language yesterday, today, tomorrow*. 2018. Vol. III. № 1. P. 363–416. DOI: 10.2478/lart-2018-0010.
15. Waugh P. Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. London : Routledge, 1984. 187 p.

**Savyna A. Yu. THE CONCEPT OF “METAFICTION” IN THEORETIC-LITERARY DISCOURSE**

*The problem of interaction between literature as the art form of language and the realities and demands of the modern world is always in the problematic sphere of literary studies. The search for new forms, unusual author's techniques, and the expression of new meanings is indirect evidence of the state of reality. The problem of correlation between literature and reality is emphasized by metafiction – a complex multifaceted phenomenon that allows us to look at literature from a slightly different angle. The article attempts to theoretically contemplate the phenomenon of metafiction in its universal and historically determined manifestations. It is found that the phenomenon of metafiction comprises the appeal of literature to the actual literary experience in its entirety and is not reduced to a simplified model of interpretation of «literature about literature». In the course of the research, it is revealed that the formation of the term «metafiction» and the development of metafictional literary practice are related to the *mise en abyme* principle. Artists from different eras used the idea of reflection and reflexiveness, which corresponds to the concept of recursion. At the same time, the recursive practice has found its vivid expression in the visual arts. The key role is assigned to the mirror, which adds depth to the works of painting and, complicating the composition, expands the visual possibilities. It becomes a kind of mediator, located between two realities – objective and artistic. These realities endlessly reflect each other. It is found that the idea of mirroring is also present in literary works. Metafiction becomes a kind of mirror of literary practice. From this point of view, the relationship between the terms “metafiction” and “metafictionality” with reflexivity and reflexiveness are analyzed. In this context, metafiction is characterized through self-reflexivity, self-reflexiveness, self-awareness, self-consciousness, duality, artificiality, and insularity. It is determined that metafictionality as a specific feature of metafiction is not limited to self-reflexivity or the analysis of the writer's existence, but it also functions at the deeper levels such as narrative and intertextual. The problem outlined in the article is not limited to the presented research, and its prospects lie in a deeper analysis of these concepts, in particular, in the study of metafiction within metacritics.*

**Key words:** *literature, literary text, metafiction, metafictionality, self-reflexivity, self-reflexiveness, mise en abyme.*

**Телець Ю. В.**

Київський університет імені Бориса Грінченка

## ВІРА В БОГА ЯК БАЗАЛЬНИЙ КОМПОНЕНТ ФОРМУВАННЯ ГЕДОНІСТИЧНОГО ОРІЄНТИРА (НА ОСНОВІ ЗБІРКИ НОВЕЛ «НАРОДЖУВАТИСЯ І ПОМИРАТИ ВЗУТИМИ» ХРИСТІ ВЕНГРИНЮК)

*У статті проаналізовано прагматичний аспект зображення віри в Бога в художньому дискурсі як основу формування гедоністичного світогляду та біхевіористичних тактик героїв. Зокрема, увагу зосереджено на визначенні базової для наукової розвідки термінології, окреслено особливості гедоністичного світогляду на помежів'ї психології та філософії, проаналізовано способи характеротворення героїв та Всевишнього, типи їх комунікації й вихідні точки світосприйняття. Попри те, що кореляція філософсько-етичного вчення про гедонізм із літературою формує тенденцію гедоністично-розважальної практики в мистецтві, сучасні літературознавчі дослідження залишають поза увагою гедоністичну інтенціональність художніх текстів, що звужує їхню прагматико-стилістичну функцію, емотивність та можливості інтерпретації. Гедоністичні маркери в дослідженнях науковців означені пріоритетно категорією тілесних задовольень, де синтез фізичного та духовного начал людини блокують пошук втіхи та насолоди в іншому позатілесному вимірі. Еклектичність такої ситуації зумовлена тим, що шлях до задоволення містить у своїй основі категорію тілесного начала, яка для формування гедоністичного світогляду має поєднатися або трансформуватися в категорію позатілесного – вищу духовну матерію/сутність, дух, який тяжіє до ідеального. Така ідея близька до концепту світобудови, який складається із трьох світів, де одним із медіаторів між земним та небесним є Бог. Аналіз авторського способу реалізації віри в Бога як базального компонента формування гедоністичного орієнтира у збірці новел Христі Венгринюк «Народжуватися і помирати взутими» дав змогу виокремити три умовні вектори біхевіористичної тактики людини. Сам же образ Бога постає перед читачем медіатором не тільки між двома світами, але й між минулим та майбутнім життям особи. Результат медіації – можливість існувати в гармонії та щасті – залежить лише від дій самої людини, її думок, фізичної і духовної сили.*

**Ключові слова:** гедонізм, віра в Бога, тілесне, позатілесне, духовність, біхевіористична тактика.

**Постановка проблеми.** Традиційна філософія мистецтва розглядає естетичне задоволення у двох площинах як:

- проміжну ланку між мистецтвом і тією реальністю, яку воно мімітує;
- результат інтелектуальної інтуїції, що реалізує себе завдяки спогляданню гармонії, пропорцій, досконалості форми тощо.

Такий підхід є абстрактним, оскільки не враховує безперервну еволюцію мистецтва та перманентну мінливість тієї культури, у межах якої воно функціонує. Частина творів мистецтва надає рецепієнту відчуття задоволення, однак під час опису функцій мистецтва та тлумаченні його як феномену людської культури поняття «задоволення» залишається знівельованим. У такому контексті задоволення варто розглядати в розрізі аксіоло-

гічних параметрів, однак воно не самоцінне і не є основоположним орієнтиром людського буття. Як наслідок, задоволення не можна вважати остаточним поясненням значущості ні моралі (етики), ні естетики. Воно залишається допоміжним механізмом осмислення значення мистецтва, і передусім його «розважальних» видів, що нині дедалі частіше спостерігаються в сучасній літературі.

*Гедонізм* (від грецьк. *ἡδονή* – насолода, задоволення) – філософсько-етичне вчення, за яким насолода є найвищим благом, метою життя [8, с. 185]. За В. Жадан, поняття гедонізму належить до чуттєво-емоційної сфери і пов'язане з достатком, надмірністю та розкішшю, тобто чимось, що виходить за межі звичайного та буденного [6, с. 2–3]. Гедоністи вбачають сенс існування в отриманні індивідом максимуму радості від життя через

емоції та відчуття, перебування в різних тілесних і душевних станах. В етиці гедонізму така спрямованість зазвичай пояснюється натуралістично – природною сутністю людини.

Гедонізм у мистецтві – тенденція, яка намагається зафіксувати художню творчість у безпосередній чуттєвій стихії. Історично явище виникає як реакція на абстрактне моралізування і диктатуру святенницьких умовностей, які сковували вільний прояв творчої індивідуальності митця та його місце в системі мистецтв. Однак така форма сприйняття однобічна і у своєму граничному розвитку призводить до трансформації мистецтва та перетворення його на один із різновидів індустрії розваг. Масова література, яка почасти виконує ігрову функцію, створює ідеал гедоністичної спрямованості. Сучасна людина стає активним споживачем «масової культури», і її духовний світ залежить від безперервного прагнення одержання нових задовольень. Пріоритетною функцією масової літератури є компенсаторна, тобто можливість реципієнта втекти з реального світу до світу мрії та ілюзій, де знаходиться зона комфорту. В. Гусев зазначає, що «для цього в тексті повинні отримати художнє втілення дві психологічні потреби – бажання інтенсивного збудження й інтересу і бажання усунути від можливих життєвих трагедій навколишнього світу» [4, с. 62].

Власне вже на цьому смисловому рівні простежується кореляція філософсько-етичного вчення про гедонізм із літературою: художній текст стає засобом втечі від реальності, що водночас здатен задовольнити індивідуальні бажання й подарувати насолоду. Тому нині в мистецтві домінує тенденція гедоністично-розважальної практики, за якої цільовою аудиторією інтертейменту стає масовий читач, а гедоністичних орієнтирів – читач елітарної літератури. Натомість сучасні літературознавчі дослідження залишають поза увагою гедоністичну інтенціональність художніх текстів, що звужує їхню прагматико-стилістичну функцію, емотивність і можливості інтерпретації.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Актуальним аспектам прочитання й аналізу художніх текстів з позицій гедонізму присвячені наукові розвідки К. Кірієнко, Т. Зайцевої, Б. Напцок, М. Бейлькіна, Л. Горболіс, О. Барабанової, Ю. Коваліва. Під час проведення аналізу літературознавчих досліджень науковців щодо прочитання художніх текстів із позицій гедонізму можна відмітити біполярне розуміння та пояснення зазначеного культурного феномену. Ідеї гедонізму у творах або набувають позицій абсо-

лютизації, отже, нівелюють морально-етичну доктрину, або виступають основним чинником гармонізації людини і світу, надають філософській концепції рис універсальності.

Натомість до аналізу масової та української постмодерної літератури у своїх дослідженнях звертаються С. Безклубенко, О. Волошенко, Т. Гундрова, О. Забужко, В. Ішук, О. Левченко, В. Лобас, І. Лосєв, Я. Мельник, О. Микитко, Н. Міщенко, А. Окара, В. Скуратівський, М. Томенко, І. Федорова й інші. Науковці стверджують, що нині масова література є актуальним об'єктом літературознавчих досліджень, оскільки корелює з елітарною літературою та фольклором, стає ареалом для втілення нових авторських ідей та концепцій, відповідає вимогам сучасного суспільства й задовольняє естетичні смаки читачів.

**Постановка завдання.** У межах розвідки буде здійснена спроба розглянути віру в Бога як основу формування гедоністичного світогляду та біхевіористичних тактик героїв збірки новел Христі Венгринюк «Народжуватися і помирати взутими». Для досягнення цієї мети необхідно визначитися зі змістом базової термінології, окреслити особливості гедоністичного світогляду на помежів'ї психології та філософії, проаналізувати способи характеротворення героїв та Всевишнього, типи їх комунікації й вихідні точки світосприйняття. **Наукова новизна дослідження** полягає у визначенні за допомогою герменевтичного методу аналізу художнього тексту способів реалізації гедоністичних інтенцій, сформованих на основі релігійної свідомості.

**Виклад основного матеріалу.** Вихідними елементами формування гедоністичних світоглядних орієнтирів є ескапізм, деперсоналізація та дереалізація. Відповідно до цих станів людина свідомо чи несвідомо вибудовує біхевіористичну модель, що має на меті нейтралізувати лагуну духовного чи фізичного спустошення. Тактики ескапізму, розроблені З. Фройдом, надали змогу Р. Апресяну розробити авторську класифікацію гедоністичних характерів: «наркоман», «кіничний тип», «творець», «поціновувач», «глядач», «бунтар», «відлюдник» [1, с. 169–173]. Однак усі ці типи абсолютизовані та розглядаються науковцем лише як автономні конструкти, які не здатні існувати в одній світоглядній системі. Тобто задоволення та насолода існують лише переважно в межах тілесного виміру. Щоби перейти від іншого – позатілесного, духовного – необхідно використати каталізатор, що відтіснить реальне в підсвідоме і дозволить звільнитись від інгібуючих чинників.

У постмодерних творах таку зміну забезпечують алкогольні напої та наркотичні речовини. Натомість повернення до гнітючої реальності можливе лише після відносно сталого проміжку часу.

Такий підхід до тлумачення категорій одержання задоволення знівельовує культурно-історичний код, що вже несвідомо закладений у свідомості автора, а отже, віддзеркалений у творі. У контексті аналізу біхевіористичної тактики героя не можна не враховувати його локацію та національну приналежність, яка як окрема субстанція містить масив ментальної і генетично закладеної інформації: від релігійних вірувань того чи іншого етносу до його культурної й історичної спадщини. Отже, інтерпретатор розширює інструментарій дешифрування, за допомогою якого гіпотетично може встановити основні критерії становлення гедоністичної особистості у творі. Окрім цього, для дослідника стає можливим розфокусування категорій тілесного і позатілесного та їх розгляд у системі неподільного цілого. Існування такої еклетичної цілісності залежить від посередника, яким, як ми з'ясували раніше, зазвичай виступає алкоголь або наркотики. Однак задоволення, принесене цими речовинами, непролонговане, а значить, функціонування такої системи видається сумнівним, адже потребує перманентного оновлення. Це означає, що шлях до задоволення містить у своїй основі категорію тілесного начала, яка для формування гедоністичного світогляду має поєднатися або трансформуватися в категорію позатілесного – вищу духовну матерію/сутність, дух, який тяжіє до ідеального. Така ідея близька до концепту світобудови, який складається із трьох світів, де одним із медіаторів між земним та небесним є Бог.

Саме віра в Бога як один із маркерів гедоністичного світосприйняття, що виходить за межі тілесного виміру, є способом задоволення духовних потреб людини. Зауважимо, що віра у вищий розум та вищі сили відображає себе у фольклорі точи чи іншого етносу, а тяглість біблійних мотивів у масиві текстів простежується в літературі незалежно від історичних та культурних умов її розвитку. На думку О. Менья, роди літератури й більшість літературних жанрів мають довгу історію та широкий діапазон від простих парафразів до вільної переробки біблійних сюжетів [7].

Біблійна тематика не втрачає своєї актуальності і в постмодерних текстах, оскільки в цей час у світовій літературі створюється низка текстів, що містить суб'єктивну авторську художню інтерпретацію Біблії та образу Ісуса Христа: «Без-

іменна могила» (С. Ердєг), «Хозарський словник» (М. Павич), «Код да Вінчі» (Д. Браун), «Щоденник мага» (П. Коельо) та інші. Сучасна українська проза натомість апелює до біблійних мотивів спорадично, про що свідчать такі твори, як «Москалиця» (М. Матіос), «Депеш Мод» (С. Жадан), «Казка про калинову сопілку» і «Польові дослідження з українського сексу» (О. Забужко), «Соло для Соломії» (В. Лис) та інші.

Так, Бог як єдина духовна сутність стає центральним образом збірки новел Х. Венгрінюк «Народжуватися і помирати взутими», що спорадично вплетений у канву текстів та стає їх всеоб'єднуючим елементом. Бог всюдисущий, адже він має лупу, через яку може «людей розглядати, радіти за них чи плакати» [3, с. 71], а тому бачить, хто заслуговує на його допомогу, а кому «краще залишатися в туманному вікні» [3, с. 71].

Для героїв новел гедонізм не є життєвою максимомою, однак вони перебувають у постійному русі, шукають способи уникнення страждань, що притаманно аскетичному світогляду. Закцентуємо увагу, що цей філософсько-етичний напрям не є протилежним гедонізму, а навпаки, корелює з ним. На думку В. Жадан, стан спокою оголошувався найвищою насолодою як у житті гедоніста, так і в житті аскета. Принцип помірності, що з античних часів був закладений у поняттях «атараксія» (безтурботний спокій та рівновага), «апонія» (відсутність тілесного болю) і «апатія» (незворушність та безпристрасність), був основою як для аскетичної традиції, так і для гедоністичної. Поміркованість та врівноваженість є головною умовою одержання насолоди й уникнення страждань, а також засобом досягнення заданої мети, чесноти та справедливості [5, с. 59]. А завершити формування такого гедоністичного вектора може віра в Бога, який допомагає кожному, хто із проханням та надією звертається до нього.

У зображенні Бога авторка апелює до Біблії, у якій сказано, що його «ніхто ніколи не бачив». Саме тому в новелах він не постає перед нами антропоморфним, Бог засвідчує свою присутність заповненням комунікативного вакууму вербально, коли першим розпочинає діалог із героєм («Про Бога і про любов», «Шлях Лукаша»), чи невербально, коли проявляє себе через природні явища («Повінь», «Шлях Лукаша», «Clomipramine», «Діліло», «Пустеля»), і в цьому контексті авторка небезпідставно розбудовує художню картину світу за допомогою введення в сюжетну канву новел міфологеми води.

Г. Башляр стверджує: «Одним із характерних різновидів уявлень про очищення, нав'язаних чистою водою, є уявлення про відродження, яке вселяє вода свіжа. <...> У воду занурюються, щоб відродитися, омолоджуючись» [2, с. 201]. Саме тому у збірці Х. Венгрінок міфологема води сакралізується: у вигляді дощу вона очищує духовно та змиває гріхи, стає вертикаллю земного та небесних світів, несвідомо спрямовує особу на шлях до щасливого життя і насолоди<sup>1</sup>. Таку тезу підтверджує назва однієї з новел – «Шлях Лукаша», герой якої, сам того не усвідомлюючи, інстинктивно розпочав дорогу до ринку, на якому для коштів хотів продати свої вироби. Досягти цілі чоловіку не вдається, натомість після дощу і довгих поневірянь до нього приходять Бог. Подібна сюжетна лінія відтворена і в новелі «Про Бога і про любов». Тут міфологема «вода» не оприявлює себе, однак зв'язок між Всевишнім та земним юнаком залишається такою самою константою, а гедоністичне начало закодоване у відчуттях віри та любові як неподільного цілого.

В умовах такого гедоністичного вектора сама людина вже не несе відповідальність за своє щастя, а насолода та задоволення не є результатом комунікації чи співжиття особи і Всевишнього. У такому разі говоримо про метафізичну основу гедоністичного начала, яке передбачає, що Бог сам втручається в життя людини без жодних її прохань чи релігійних вірувань. Таку картину авторка реконструює в новелі «Діліло», де головний герой – незвичайний унікальний юнак, на якого була покладена функція змінювати світ, робити його інакшим, змінювати стереотипи та стандартний устрій. Однак бездіяльність хлопця приводила до того, що в його життя «втручався Всевишній, якому ставало сумно, коли Діліло не робив нічого такого, що міг зробити тільки Діліло. Бог кидав йому в тім'я згустки власної енергії <...>» [3, с. 76–77]. Опір юнака таким діям, постійні метаморфози й апатія заблокували можливість бути щасливим завдяки власній неповторності й унікальності, закодованим у ньому Богом ще від народження. У такий спосіб авторка власноруч моделює мотив, за якого гедоністичне начало в людині не здатне сформуватися в умовах безвір'я чи пасивного усвідомлення власної непридатності до реального життя. Це лише один із трьох гедоністичних орієнтирів збірки Христі Венгрінок.

<sup>1</sup> Те, що вода є найчастіше вживаним символом несвідомого, у своїх працях стверджував К. Юнг [9].

Другий можна означити як дійсний, і він пов'язаний із тим, що герої звертаються до Бога, однак він не втручається в їхнє життя та не опікується ними. Про те, що Всевишній допоміг, можна лише здогадуватись. Так, герой новели «Повінь», закоханий в одну з місцевих дівчат, весь час звертається до Бога, «що якщо Він буде такий ласкавий і приведе її до мене ще раз, то я обов'язково дам їй зрозуміти, як сильно і як довго люблю її» [3, с. 35]. Усі людські огріхи, які тривалий час заважали двом закоханим бути разом, так само змиває дощ, який розпочинається під час їх зустрічі. Однак він довготривалий і згодом переростає у повінь, що робить героя щасливим, «бо якщо це друга всевітня повінь, то Бог усе одно встиг усіх спарувати» [3, с. 39]. Чоловік не переймається майбутнім: він сповнений надії, що вони виживуть і разом продовжать насолоджуватись відчуттям любові, яка постає в його буденному світі духовним та фізичним першоджерелом справжнього життя.

Протилежним до цього є ще один гедоністичний вектор, пов'язаний зі свідомим пошуком особистості Бога, який здатен наставити на шлях до щастя та задоволення від життя. У таких пошуках перебуває Нікіфор із новели «Чуфут-Кале». Непрямі описи та замовчування вказують на те, що чоловік є представником духівництва, який став на грішний шлях після кохання жінки. Нікіфор ніби постійно виправдовує себе: «Я зрозумів, що можу бути грішним не тому, що це було зі мною, я був би грішником, якби цього не було» [3, с. 122]. Після непролонгованої втіхи чоловік постійно перебуває на помеж'ї двох станів: спокути і повернення до сталого життя, що й було справжньою насолодою в минулому, та усвідомленням своєї смерті, що відкриє шлях до щастя в майбутньому. Дійшовши до Чуфут-Кале, Нікіфор робить свідомий вибір на користь останнього, з посмішкою на обличчі, після омивання ніг, помирає. Для нього смерть – це можливість втрапити у рай, хоч він «і не знав, чи заслуговує на нього», та «подарунок», який приготував для нього Бог, щоби полегшити його існування і позбавити докорів сумління.

Схожі пошуки проводить і Софія, «мала донька Бога» з новели «Пустеля», яка «не знала, що в неї є батько, а коли дізналася, то почала шукати» [3, с. 109]. Дівчина, опинившись посеред піщаних гір, ще «ніколи не відчувала Ісуса так близько» [3, с. 106]. Для неї пустеля – не звичайний природний ареал, а місце існування божественного начала, що захоплює своєю величиною

та внутрішньою духовною силою: «Господи, ти скрізь тут був? Як ти йшов усіма шляхами без доріг?» [3, с. 107].

Власне в цій географічній точці й починається переорієнтація життєвих поглядів та трансформація поведінкової тактики Софії. Вона розпочинає пошуки, хоч і усвідомлює, що «довга дорога до Нього» [3, с. 108]. У такий спосіб Христя Венгриянук вводить міфологему дороги як універсальний образ-символ, що втілює не лише фізичне переміщення особи в часі та просторі, але й конструює систему духовних цінностей особистості, що стає каталізатором активної життєдіяльності людини.

Саме в дорозі Софія рефлексує та приходиться до висновку, що «щастя не може бути таким швидкоплинним і тягнути за собою ще більший смуток» [3, с. 109]. Її життя – суміш вечірок, уживання алкогольних напоїв та наркотиків, грошей, безвідповідальних статевих актів – набуло циклічності, рух замкненим колом приносить лише тугу, спустошує після миттєвих раптових насолод та формує у дівчини стійке бажання позбутися такого способу життя. Софія ретранслює на себе образ Марії Магдалени, яку «грішну та збездечену» Ісус прийняв «як найближчого товариша, не маючи жодного докору чи насмішки» [3, с. 109]. Такої підтримки очікує і вона: звідси й низка риторичних питань, що постійно зринають у свідомості Софії, однак які вона не ставить під час зустрічі з Ним.

Короткотривала розмова засвідчує, що Він чув її весь час: дорога Софії має продовжуватись. Пустеля для героїні стає не тільки осередком спокути, але й місцем, де відкривається

можливість змінити власне життя. Саме тут Він допомагає дівчині познайомитись із чоловіком, який не дозволить їй більше бути самотньою. А Софія, як «Господня вівця <...> з Його найпрекраснішого саду» [3, с. 111], покійно приймає такий дарунок і нарешті відчуває себе по-справжньому щасливою.

**Висновки і пропозиції.** Віра в Бога як базальний компонент формування гедоністичного орієнтира у збірці новел Христі Венгриянук «Народжуватися і помирати взутими» реалізує себе у трьох умовних векторах біхевіористичної тактики людини, коли:

- 1) особа – споглядач, Бог – діяч;
- 2) особа – діяч, Бог – споглядач;
- 3) особа та Бог – суб'єкти свідомої співпраці.

Самоаналіз, духовне очищення та спокута гріхів, осмислений пошук божественного начала становлять основу переосмислення героями новел понять «насолода» та «щастя», які через їх некоректні усвідомлення та способи втілення створили ілюзорне сприйняття дійсності та знівелювали морально-етичні цінності. Оскільки смерть у текстах збірки набуває гедоністичних характеристик, реалізація будь-якого з означених векторів за своєю суттю універсальна, адже здатна принести задоволення у формі спокою чи свободи не тільки у вимірі земного світу. Натомість Бог стає медіатором не тільки між двома світами, але й між минулим та майбутнім життям людини. Результат медіації – можливість існувати в гармонії та щасті – залежить лише від дій самої людини, її думок, фізичної і духовної сили.

#### Список літератури:

1. Апресян Р. Идея морали и базовые нормативно-этические программы. Москва : Институт философии, 1995. 353 с.
2. Башляр Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи. Пер. с франц. Б. Скуратова. Москва : Изд-во гуманитарной литературы, 1998. 268 с.
3. Венгриянук Х. Народжуватися і помирати взутими : оповідання. Львів : Видавництво Старого Лева, 2018. 128 с.
4. Гусев В. Массовая литература и ее читатели. Література в контексті культури : збірник наукових праць / ред. кол. : В. Гусев (відп. ред.) та ін. Дніпропетровськ : Вид-во ДНУ, 2008. Вип. 18 С. 59–65.
5. Жадан В. Универсальные признаки гедонизма и аскетизма. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Теорія культури та філософія науки»*. 2005. № 708. С. 56–62.
6. Жадан В. Феномен гедонизма как культурный концепт. Харьков, 2004. 7 с.
7. Мень А. Библиографический словарь. Москва : Фонд имени Александра Меня, 2002. Т. 2. 558 с.
8. Сучасний тлумачний словник української мови : 65 000 слів / за заг. ред. В. Дубічинського. Харків : ВД «Школ», 2006. 1008 с.
9. Юнг К. Архетип и символ. Москва : Ренессанс, 1991. 304 с.

**Telets Yu. V. BELIEF IN GOD AS A BASAL COMPONENT OF THE FORMATION OF A HEDONISTIC ORIENTATION (ON THE BASIS OF A COLLECTION OF NOVELS “BORN AND DIE IN SHOES” BY HRISTA VENGRYNIUK)**

*The article analyzes the pragmatic aspect of the image of faith in God in artistic discourse as a basis for the formation of hedonistic worldview and behavioral tactics of the heroes. In particular, attention is focused on defining the basic terminology for scientific research, outlines the features of the hedonistic worldview on the border of psychology and philosophy, analyzes the ways of characterization of heroes and the Almighty, types of their communication and starting points of worldview. Despite the fact that the correlation of philosophical and ethical doctrine of hedonism with literature forms a trend of hedonistic and entertaining practice in art, modern literary studies ignore the hedonistic intentionality of literary texts, which narrows their pragmatic and stylistic function, emotionality and possibilities of interpretation. Hedonistic markers in the research of scientists are primarily marked by the category of bodily pleasures, where the synthesis of physical and spiritual principles of man blocks the search for comfort and pleasure in another extracorporeal dimension. The eclecticism of this situation is due to the fact that the path to satisfaction is based on the category of bodily origin, which in order to form a hedonistic worldview must be combined or transformed into a category of extracorporeal – higher spiritual matter / essence, spirit that tends to the ideal. This idea is close to the concept of the universe, which consists of three worlds, where one of the mediators between earthly and heavenly is God. The analysis of the author’s method of realization of faith in God as a basal component of the formation of a hedonistic landmark in the collection of short stories by Hrista Vengryniuk “Born and die in shoes” allowed us to distinguish three conditional vectors of human behavioral tactics. The very image of God appears to the reader as a mediator not only between the two worlds, but also between the past and future life of man. The result of mediation – the ability to exist in harmony and happiness – depends only on the actions of man himself, his thoughts, physical and spiritual strength.*

**Key words:** *hedonism, faith in God, corporeal, extracorporeal, spirituality, behavioral tactics.*



# ФОЛЬКЛОРИСТИКА

УДК 398.23:378.091.8(045)

DOI <https://doi.org/10.32838/2710-4656/2021.3-2/33>**Голубієвська Д. О.**

Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького

## ОПОЗИЦІЯ «СТУДЕНТ – ВИКЛАДАЧ» У СУЧАСНОМУ АНЕКДОТІ

*Розвідка присвячена окресленню загальних рис опозиції між студентом і викладачем у фольклорі та аналізу її сюжетної реалізації в класичному фольклорному жанрі – студентському анекдоті.*

*Авторка статті вважає вербальний фольклор студентської спільноти невід’ємною частиною загальнонаціональної усної народної творчості, наголошує на його важливій ролі в культурному просторі та тісному зв’язку з масовою культурою.*

*Дослідниця бере за основу комплексний підхід до вивчення фольклору субкультур. Комплексність передбачає погляд на цей феномен як на багатоаспектне явище, яке не зовсім доцільно досліджувати лише в філологічному аспекті. Оскільки фольклор, зокрема вербальний, відображає світогляд субкультури, то в процесі творення текстів яскраво виявляються стереотипи, які реалізуються у формі конфлікту. Авторкою розглядається одне з базових протиставлень у студентському фольклорі – опозиція «студент – викладач».*

*У статті окреслено найхарактерніші риси анекдоту, продемонстровано особливості та розвиток базового конфлікту студентської субкультури, проаналізовано сюжети цього жанру та образи учасників конфліктної ситуації. Виокремлено основні жанрові риси, притаманні анекдотам із досліджуваною опозицією. Вказано на зображення анекдотичної реальності в іронічному та саркастичному ключі, інтертекстуальність, білінгвізм тощо. Опозиція «студент – викладач» у досліджуваних анекдотах реалізується через діалог його учасників. Студент в анекдоті намагається уникнути тиску викладача, перехитрити його. Причина полягає в такому: той, хто навчає, схиляє його до поведінки, яка суперечить правилу академічної свободи (що є одним із найважливіших правил для студентської субкультури).*

*Визначається синонімічний ряд іменувань учасників конфлікту «студент – викладач», «препод», «професор», «староста» та ін. Названими функціями анекдоту є суб’єктна, розважальна, ціннісно-орієнтаційна, комунікативна. Зроблено висновок щодо продуктивності конфлікту для творення сюжету в анекдоті. Указано на актуальність вивчення цього явища з метою виходу на подальші міждисциплінарні дослідження фольклору студентської субкультури.*

*Матеріалом для дослідження стали тексти, зібрані авторкою та студентами ЧНУ ім. Богдана Хмельницького під час навчальної практики у 2020 н.р.*

**Ключові слова:** анекдот, викладач, конфлікт, опозиція, студент.

**Постановка проблеми.** Фольклор студентської субкультури посідає важливе місце в сучасному культурному просторі. Актуальним є вивчення вербального фольклору студентства, адже він становить невід’ємну частину загальнонаціональної усної народної творчості та розвивається у тісному зв’язку з масовою культурою. В українській та зарубіжній фольклористичі існує низка досліджень сучасної студентської творчості в контексті традиційного фольклору та традицій сучасних субкультур, перехідних обрядів міської

культури, міфології міського простору. Так, це питання досліджували Т. Іванова [1], Р. Ковалюк [2], М. Красіков [3], К. Шумов [4], Т. Щепанська [5] та ін. Дослідженню словесних жанрів студентського фольклору присвячені розвідки Н. Лисюк [6], І. Райкової [7], О. Харчишин [8] та ін. Незважаючи на наявні дослідження окремих жанрів, в українській фольклористичі наразі ще не достатньо висвітлене питання студентського анекдоту. Крім того, проблема системного вивчення конфліктів, що стають основою для розвитку сюжету

цього жанру, на сучасному етапі побутування залишається ще не вирішеною.

**Постановка завдання.** Мета статті – розглянути типову для студентської субкультури опозицію «студент – викладач» та проаналізувати варіативність сюжетної реалізації цієї опозиції у вигляді конфлікту в студентських анекдотах на основі матеріалів, зібраних авторкою статті та студентами-практикантами Черкаського національного університету імені Б. Хмельницького у 2020 р. [9], окреслити основні функції анекдоту з розглянутою опозицією.

**Виклад основного матеріалу.** Як справедливо стверджує О. Івановська, фольклор є функціональною системою суб'єктності його носіїв [10, с. 18]. На нашу думку, комплексне дослідження феномену фольклору субкультур не є можливим без розуміння цього явища в контексті відображення ним світоглядних систем соціокультурних груп. Так, доцільним вважаємо визначення у фольклорі характерних для субкультури стереотипів, що є виявом соціосуб'єктності. Стереотипність мислення спричиняє появу базових опозицій та конфліктів у світогляді учасників субкультури, а також у фольклорі. Протиставлення тих, хто навчає, та тих, хто навчається, визначає самобутність культури студентів [11, с. 33]. Природно, що у словесному фольклорі цієї субкультури опозиція «студент – викладач» стає однією з базових.

Сьогодні у вербальній студентській творчості значне місце посідає анекдот. Будучи одним із найбільш рухливих жанрів фольклору, наразі він не втрачає своєї популярності. Лаконічність, варіативність, викривальний і розважальний характер – саме ці риси сприяють продуктивності та поширеності анекдоту. Невід'ємним його елементом є жартівлива імітація реальності. У досліджуваному студентському жанрі їй притаманний яскравий гротескний стиль. Загалом, для анекдотів характерне використання гіперболи, антитези, карикатурності та алогізму. Такі стилістичні фігури часто застосовуються в студентських анекдотах на тлі чіткої опозиції «студент – викладач». Спираючись на розуміння суперечностей у фольклорі, яке висловлює дослідниця Н. Ярмоленко, розглядаємо це поняття як «ядро, що становить основу розвитку сюжету» [12, с. 366]. Зважаючи на це, вбачаємо за доцільне розглядати в студентському анекдоті названий конфлікт як основоположний рушій сюжету.

Як було сказано раніше, соціальний конфлікт студента і викладача є базовим для вербального фольклору студентства, а в сучасних анекдотах стає одним із найпопулярніших. Варто зазначити,

що у творчості студентства персонаж «викладач» має декілька йменувань, які можуть змінюватись залежно від контексту. Загальна модель образу викладача як суб'єкта конфлікту («професор», «лектор», «екзаменатор», «препод», «декан») або використання власного чи вигаданого прізвища, імені та по батькові викладача розуміння цього образу не змінює. У варіантах текстів такі синонімічні назви можуть ставати взаємозамінними. Що ж до іменування опозиційного суб'єкта – студента, то воно найчастіше не замінюється синонімами. Проте в текстах (залежно від сюжету) існують його варіанти: «студентка» (гендерне забарвлення загального образу), «староста» (виокремлення представника студентської групи, соціальне маркування), «вступник» (або «першокурсник», «другокурсник» тощо, тобто акцентування уваги на віковому складнику образу).

Беручи до уваги стереотипні уявлення студентів, зазначаємо: у картині світу студента викладач асоціюється не з провідником у світ знань, а із супротивником. Саме він повсякчас намагається змусити до навчання, перевірити знання, оцінити результати, тоді як для субкультури студентства характерним є прославляння свобод. Ще з епохи Середньовіччя традиційним для учня був внутрішній конфлікт «свобода – примус учитися». На основі такого конфлікту інтересів і виникло протиставлення студента викладачеві. Надзвичайно продуктивним для зображення цієї суб'єктної опозиції стає анекдот. Це пов'язано з характерною діалогічною формою жанру. Так, прямий конфлікт у типових обставинах демонструється через діалог учасників. В анекдотах будь-які питання від екзаменатора на іспиті сприймаються студентом гіпертрофовано-вороже: *«Приходить викладач перед іспитом в аудиторію, запитує в студентів: «Який предмет здаємо? Якого кольору підручник? Як мене звати?».* З останніх парт: *«Ото валить!»* [13]; *«Студент із викладачем на іспиті. Викладач: – Ну, знаєш? Студент: – Знаю. – Що знаєш? – Предмет знаю! – Який предмет? – Який здаю! – А який здаєш? – Ну, це ви вже чіпляєтеся!»* [14]. Анекдотичний студент не може похвалитися знаннями і навіть намагається хизуватись цим [6, с. 320]. У тексті анекдоту він тяжіє до академічної свободи, що завжди було характерною рисою цієї молодіжної субкультури.

В анекдоті викладач часто виявляє своє глумливе ставлення до студента, з особливою сатиричною силою висміює його розумові здібності: *«Викладач: – Якщо я вам поставлю цей залік, то ви отримаєте дипломи і станете інжене-*

рами. Якщо не поставлю, то всі ви підете в армію і будете мене захищати. Навіть не знаю, що гірше...» [15]. Крім того, конфліктність викладача подеколи набуває відтінку напівжартівливої погрози-попередження: «Екзамен. Викладач до студента: – Знаєш хоч щось по білету? – Ні... – А закон Ома? – Ні... – Тоді бери аркуш, ручку, і малюй потяг. З вікнами, колесами, дротами, з людьми всередині... Намалював? – Так. – Бачиш цього чоловічка всередині вагону? – Ну?... – Це ти в армію їдеши» [16]. Користуючись своїм панівним соціальним становищем, викладач в анекдоті натякає, що спосіб життя студента може спровокувати позбавлення його теперішнього статусу. Так, бачимо вказівку на відрахування з вищого навчального закладу та можливий призов до армії. Варто вказати на застарілість методів викладача, якими він оперує в спілкуванні зі студентом. Перспектива потрапити до армії через відрахування з університету/інституту в студентській субкультурі сприймається відверто негативно, що пояснюється недостатністю стимулу служити в армії за низьку платню, а також може свідчити про відсутність у студентської молоді патріотичної позиції.

Окрім старих методів впливу, вказуємо на негнучкість психології викладацьких кадрів в анекдотичному конфлікті. Відверто насміхаючись, викладач знову і знову провокує студента на гостру відповідь: «Студент (С) у їдальні підсаджується поїсти поруч із викладачем (В). В.: – Ти куди сів? Гусак свині не товариш! (С): – Ну тоді я полетів. Викладач, скривившись, думає: «Ну, нічого, гад, я тебе на іспиті завалю!» Настав іспит: студент здає на 5. В.: – А ось тобі питання на засипку: ти йдеши і бачиш 2 мішки – один із золотом, інший – з розумом. Який візьмеш? С.: – Звичайно із золотом! В.: – А я б із розумом взяв! С.: – Ну, кому чого не вистачає !!! В. сказився, написав у заліковці: «Козел!» С. йде, а через кілька хвилин повертається: – Ви підписались-підписалися, а оцінку не поставили!» [17]. Студентському анекдоту притаманна інтертекстуальність, одним із яскравих прикладів чого є вищенаведений текст, у якому наявна включена в репліку викладача приказка «гусак свині не товариш», а також казкова мотивна виборка між золотом та розумом, яка презентується в жартівливому ключі. Модель образу студента в анекдоті уподібнюється до трикстера (він хитрий, кмітливий і повний вигадливих витівок, які допомагають йому протистояти супернику в конфлікті).

Анекдот із досліджуваною опозицією завжди підкреслює ілюзорність переваги викладача

над студентом за соціальним статусом. Той, хто навчається, в анекдотичній фольклорній реальності має можливість дати відсіч тому, хто навчає, а часом і обвести навколо пальця свого опонента: «– Я поставлю тобі залік, якщо ти даси мені відповідь на одне запитання : де знаходиться Житомир? – Там. – Де там? – А це вже друге запитання» [18]; «Приходить студент на іспит, вивчивши один білет – 34-й. Витягує білет, кричить і каже: «О ні, тільки не цей», і кладе назад в стопку. Викладач: «Ее ні, відповідатимеш на цей, що витяг першим. Який це був білет?». Студент: «34-й». Викладач дає йому 34-й білет» [19]. Студент постає в конфліктній ситуації іронічним та кмітливим, саме ці риси допомагають йому стати переможцем у словесній перепалці з викладачем. Трапляється, що в анекдоті студент за сприятливих обставин посідає вигідну позицію: «Першокурсник Микола випадково застав свого декана в обіймах завідувача кафедри і вже до вечора закінчив магістратуру» [20] (викладач у зображеній реальності постає як переможений через свою слабкість, адже він виявляє людські почуття поза безпосереднім конфліктом зі студентом і програє); «На заліку з філософії студент довів викладачеві, що жодних лекцій не було. Та й узагалі, науки такої не існує» [21] (студент використовує метод боротьби супротивника проти нього самого (тут – філософію) і знову ж таки перемагає).

В опозиційних стосунках яскраво виявляється характер студента: простежуються риси образу пікаро із середньовічних романів, якому властивий авантюризм, бажання уникати праці і вірність самому собі, вміння розпізнавати неправду. Студент-крутій посідає активну позицію, завжди виборює для себе залік або кращий бал. В анекдоті він не цурається жодних методів, щоб здобути необхідну оцінку. «Зброєю» в конфлікті для студента стає демонстрація симпатії викладачеві: улесливі слова («Дзвонили з раю і сказали, що в них втік найпрекрасніший із янголів, але я вас не здав. Поставте трісчку!» [22]); дії, спрямовані на зближення з викладачем («Рівень підготовки до іспитів: ставлю лайки викладачам» [23]). Важливо, що такі методи є для студента не способом вирішення конфлікту, а лише засобами для досягнення своїх цілей у межах правила академічної свободи. Варто зазначити, що в таких анекдотах немає діалогів, а наявна лише сентенція, висловлена від імені студента, що висловлює його побажання та наміри. Так, конфлікт зберігається в основі анекдоту, проте має приховане вираження. Популярною темою в анекдотичній реаль-

ності стає підкуп викладача студентом. У такій ситуації студент-трикстер найчастіше отримує бажане, а поведінка викладача засуджується. Зображення його образу в негативному ключі набуває гострого соціологічно-правового контексту: «– Ви староста? Давайте заліковки тих, хто сьогодні здав. – Ось. – Нагадайте, який курс? – За курсом НБУ, як і домовлялися» [24]; «– Студент вирішив підкупити препода: перед перевіркою він засунув у зошит 500 гривень і написав записку: «100 гривень = 1 бал». Після перевірки студент розгортає зошит, бачить 300 гривень і записку: «Решта»» [25]. У низці таких анекдотів конфлікт відбувається між умовно рівними сторонами, адже «препод» також набуває рис хитруна-трикстера: «Студент: сдам – напьюсь, не сдам – напьюсь. Взял бутылку и потопал на экзамен. Пришёл, а билет брать не может – бутылка мешает. Взял и поставил бутылку на стол. Препода: – 4. – Как? – Был бы огурчик, было бы «5» [26]. У межах студентської фольклорної практики цей та низка інших фольклорних зразків були зафіксовані як українською мовою, так і російською [9], що дає змогу стверджувати: студентському анекдоту властива білінгвальність. Це пов'язано з тим, що в побуті сучасного українського студента досі співіснують обидві мови, хоча розвиток російськомовної фольклорної творчості не простежується.

Варто зазначити, що на сучасному етапі модель образу викладача не завжди змальовується лише в негативному ключі. В анекдотичній реальності викладач може поступитися студентові, піти на зустріч та виявити розуміння: «На экзамені студент бере один билет – не знає. Бере другой – теж. Третий – також. Вытягует четвертый, пятый... Профессор бере залікову, ставить йому «3». Інші студенти здивовано: – За що?! – Як за що? – відповідає викладач, – Якщо щось шукає, значить щось знає» [27]; «– Припинить передавати записки! Адже це іспит! – Пробачте, профессоре, ми в преферанс граємо... – А, ну тоді вибачте...» [28]; «Чекаємо викладача, він запізнюється. Пишу йому смс «пари не буде» і забуваю в кінці дописати знак питання, через хвилину приходять «ок» [29] (у розв'язці анекдоту студент бере гору над викладачем в одній «битві», але базовий конфлікт триває). Ствердження, що викладачі зображуються в студентському анекдоті як «репресивна сила», є досить справедливим [6, с. 320], проте сьогодні в середовищі побутують і такі тексти, де простежуємо послаблення відверто негативного ставлення з боку викладача. Динаміка студентського анекдоту є наслідком демократизації процесу навчання,

заохочення викладачами до самостійного й креативного мислення, стимулювання студентів до пошуку потрібних знань та рішень. У розв'язці анекдоту студент бере гору над викладачем в одній «битві», але базовий конфлікт триває.

Що ж до функціонального аспекту анекдоту, побудованого на основі конфліктного протиставлення студента та викладача, впевнено зазначаємо: він є не тільки засобом самовираження суб'єктності в субкультурі. Цей вербальний жанр передбачає наявність сміху, що є дієвим психологічним засобом захисту. Анекдот з опозицією «студент – викладач» є носієм норм та цінностей субкультури і засобом групової комунікації. Так, творення та поширення таких текстів допомагає студентам пережити екстремальні ситуації навчального процесу, регулювати відносини з викладачами, а також передавати накопичений попередниками досвід. Це дає підстави говорити про наявність суб'єктно-функціонального призначення анекдоту, який базується на опозиції студента та викладача. Серед функцій такого анекдоту: безпосередньо суб'єктна (полягає у вираженні свого «я» як учасника субкультури), розважальна (забезпечує емоційне задоволення та розслаблення в кризових ситуаціях), ціннісно-орієнтаційна (зумовлена наявністю ціннісних орієнтирів, які стають підґрунтям для створення фольклорних текстів) та комунікативна (реалізована в тексті анекдоту у вигляді знань та досвіду, що транслиуються від попередників наступному поколінню субкультури).

Отже, нами розглянуто типову для студентської субкультури опозицію «студент – викладач», проаналізовано варіативність сюжетної реалізації цієї опозиції в анекдотах, зібраних авторкою та студентами-філологами Черкаського національного університету імені Б. Хмельницького.

**Висновки і пропозиції.** Опозиція «студент – викладач» є продуктивним рушієм сюжету студентського анекдоту. Це значно пов'язано з тим, що зображення конфлікту відбувається через діалог учасників. Іменування сторін конфлікту має синонімічні ряди, як-от «препод», «професор», а «студент» у цих анекдотах лише зрідка заміщується на «староста».

Викладач в анекдоті змушує студента до поведінки, що суперечить правилу академічної свободи, тому студент із рисами пікаро постійно ухиляється від тиску і вбачає у ньому супротивника. Це сприяє появі в діалозі взаємного саркастичного висміювання: викладач, маючи вищий соціальний статус, дозволяє собі глумливі вислов-

лювання в бік студента, тоді як студент-трикстер у жартівливій реальності має можливість відповісти опонентові на рівних, тому часто перемагає в анекдотичній конфліктній ситуації.

Розглянувши реалізацію опозиції «студент – викладач» у жанрі, робимо висновок про основні функції такого анекдоту, а саме: суб'єктну, розважальну, ціннісно-орієнтаційну та комунікативну.

Простежено динаміку студентського анекдоту, що є блискавичною реакцією на події в соціумі. Так, демократизм у навчанні сприяє послабленню протистояння всередині розглянутого конфлікту та зростанню інтересу до здобуття знань із боку студентів загалом.

Аналізуючи отримані результати, можемо стверджувати: конфлікт між студентом та викладачем у студентському анекдоті є ядром, що становить основу розвитку сюжету. Така опозиція існувала в субкультурі з моменту її зародження, існує сьогодні і можна з упевненістю прогнозувати її існування в майбутньому, адже суб'єкти цієї опозиційної моделі відіграють ключову роль у субкультурі. Так, передбачається, що конфлікт «студент – викладач» буде продукувати нові тек-

сти в жанрі анекдоту, забезпечуючи тяглість традиції (творення тематичного блоку «анекдоти про іспити», «анекдоти про викладачів» тощо).

Збір корпусу текстів студентського анекдоту та подальше їх вивчення на основі конфліктів дозволить простежити динаміку розвитку цього пласту в сучасному українському фольклорі, виявити механізми творення анекдотичних сюжетів на основі опозицій, поглибити дослідження студентського фольклору як суб'єктно-образної системи, ствердити необхідність комплексного підходу до фольклорного тексту для виходу на подальші філологічні та міждисциплінарні рівні його вивчення як сталого типу комунікації. Матеріали нашого дослідження можуть бути використані не лише для вивчення фольклору як творчості в літературознавчому аспекті, соціальної комунікації, а й для з'ясування корпусу моральних установок, способів поведінки студентів у контексті теорії субкультур, що допоможе на основі системи цінностей проаналізувати актуальну та спрогнозувати потенційну роль цієї субкультури у формуванні культурного простору нашої країни.

#### Список літератури:

1. Іванова Т. Г. «Халява, ловись!». *Живая старина*. Москва, 2004. № 3. С. 38–40.
2. Ковалюк Р. Т. Український студентський рух на західних землях XIX – XX ст. : монографія. Львів: Ін-т українознав. ім. І. Крип'якевича НАН України, 2001. 420 с.
3. Красиков М. М. Студенческая субкультура в зеркале эпиграфики. *Народна культура українців: життєвий цикл людини. Історико-етнологічне дослідження: у 5 т.* / за ред.: М. В. Гримич. Київ: Дуліби, 2010. Т. 2. С. 365–366.
4. Шумов К. Э. Студенческие традиции. *Современный городской фольклор* / редкол.: С. Ю. Неклюдов та ін. Москва : РДГУ, 2003. С. 165–179.
5. Щепанська Т. Б. Молодежные сообщества. *Современный городской фольклор* / редкол.: С. Ю. Неклюдов та ін. Москва : РДГУ, 2003. С. 34–85.
6. Лисюк Н. А. *Постфольклор в Україні*. Київ : Агентство «Україна», 2012. 347 С.
7. Райкова И. Н. Жанры студенческого фольклора в контексте традиционной культуры. *Восьмые международные Виноградовские чтения: Проблемы истории и теории литературы и фольклора*. Москва, 2004. С. 45–55.
8. Харчишин О. М. Український фольклор у сучасній студентській субкультурі : Жанрове окреслення. *Вісник Львів. ун-ту. Сер. філол.* Львів, 2010. Вип. 10. С. 86–93.
9. Матеріали онлайн-анкетування на основі питальника Д. Голубієвської, здійсненого студентами в межах навчальної фольклорної практики 2020 н. р. під керівництвом проф. Ярмоленко Н. М. в Черкаському національному університеті ім. Богдана Хмельницького. URL: [https://docs.google.com/forms/d/1Kd2k5GtSG-q9gRbGCeS7p4Hc5mchG1JYR\\_QJlupu1fI/edit#responses](https://docs.google.com/forms/d/1Kd2k5GtSG-q9gRbGCeS7p4Hc5mchG1JYR_QJlupu1fI/edit#responses) (дата звернення 23.04.2021 р.)
10. Івановська О. П. Фольклор як суб'єктно-образна система. *Міфологія і фольклор*. 2009. № 1 (2). С. 17–21.
11. Ярмоленко Н. М. Бінарні опозиції в міфології та українському фольклорі. *Літературознавство. Фольклористика. Культурологія*. 2015. № 21–22. С. 365–376.
12. Мадлевская Е. Л. «Халява у каждого одна на всю жизнь». *Живая старина*. 1998. № 2. С. 33–34.
13. Запис Ветушки А. від Шаповал О. С., нар. 30.06.1995 р. в м. Черкаси, студентка ЧНУ ім. Хмельницького (квітень 2020 р.).
14. Запис Пивоварової А. від Горбань В. В., нар. 21.12.2002 р., студент ЧДБК (28.04.2020 р.).
15. Запис Пивоварової А. від Агавердієвої Т., нар. 03.09.2000 р. в с. Заліське, Тальнівський р-н Черкаської обл., студентка ЧНУ ім. Богдана Хмельницького, ННУФСК (28.04.2020 р.).

16. Запис Мазур А. від Ліла І. В., нар. 2002 р. в с. Руська Поляна, Черкаський р-н Черкаської обл., студентка Черкаського інституту банківської справи (квітень 2020 р.)
17. Запис Голубієвської Д. від Приходько Е., нар. 2002 р. в м. Кам'янка, Кам'янський р-н, Черкаської обл., студентка ННІ УФСК, ЧНУ ім. Богдана Хмельницького (27.04.2020 р.)
18. Запис Бородавки А. від Сімукова Є. І., нар. 2002 р. в смт. Олександрівка Кіровоградської обл., студент Чигиринського економіко-правового коледжу (квітень 2020 р.)
19. Запис Ветушки А. від Шаповал О. С., нар. 30.06.1995 р. в м. Черкаси, студентка ЧНУ ім. Хмельницького (квітень 2020 р.)
20. Запис Бородавки А. від Мазур А.Р., нар. 2002 р. в с. Руська Поляна, Черкаський район, Черкаська область, студентка ЧНУ ім. Богдана Хмельницького, ННІ УФСК (квітень 2020 р.)
21. Запис Котун В. від Бардиш В.В., нар. 1999 р. в с. Чичиркозівка Звенигородського р-ну Черкаської обл., студент факультету міжнародних економічних відносин Українсько-Американського Університету «Конкордія» в м. Київ (квітень 2020 р.)
22. Запис Бородавки А. від Кімачук А. І., нар. 2002 р. в м. Вознесенську Миколаївської обл., студентка КНЕУ, спеціальність маркетинг (квітень 2020 р.)
23. Запис Пивоварової А. від Горбань В. В., нар. 21.12.2002 р., студент ЧДБК (28.04.2020 р.)
24. Запис Пивоварової А. від Коваленко А.В., нар. 12.04.2002 р. в с. Богодухівка Золотоніського р-ну Черкаської обл., студент ТЕВ ЕДУКАЖА (Польща), спеціальність фізіотерапевт (квітень 2020 р.)
25. Запис Мазур А. від Члек Ю. Д., нар. 2002 р. в с. Руська Поляна Черкаського р-ну Черкаської обл., студентка Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького, ННІ природничих наук (квітень 2020 р.)
26. Запис Шпаковської С. від Кравченко К. А., нар. 2000 р. в м. Чигирин Черкаської обл., випускниця Чигиринського економіко-правового коледжу (квітень 2020 р.)
27. Запис Пивоварової А. від Черкасова О. О., нар. 29.10.2001 р. в с. Ярошівка Катеринопільського р-ну Черкаської обл., студент ЧНУ ім. Богдана Хмельницького, ННІЕП (28.04.2020р.)
28. Запис Мазур А. від Балачій Л.О., нар. 2002 р. в с. Руська Поляна Черкаського р-ну Черкаської обл., студентка Київського національного університету імені Тараса Шевченка, військова кафедра (квітень 2020 р.)
29. Запис Кейт А. від Дерев'яно В. А., нар. 05.07,2002 р. в м. Чигирин Черкаської обл., студентка спеціальності філологія (германські мови) Черкаського національного університету імені Б. Хмельницького (квітень 2020 р.)

#### **Holubiiivska D. O. "STUDENT – TEACHER" OPPOSITION IN MODERN ANECDOTE**

*The investigation is devoted to outlining the general features of the opposition between student and teacher in folklore and analysis of its plot implementation in the classical folklore genre – student anecdote.*

*The author of the article considers the verbal folklore of the student community to be an integral part of the national oral folklore, emphasizing its important role in the cultural space and close connection with mass culture.*

*The researcher takes as a basis a comprehensive approach to the study of subculture folklore. This comprehensive approach implies a view of this phenomenon as a multifaceted one, which should not be studied only in the philological aspect. Since folklore, in particular verbal, reflects the worldview of the subculture, the process of creating texts reveals stereotypes, which, in turn, are realized in the form of conflict. The author considers one of the basic oppositions in student folklore – the opposition "student – teacher".*

*The article outlines the most characteristic features of the anecdote, demonstrates the features and development of the basic conflict of the student subculture, analyzes the plots of this genre and the images of the participants in the conflict situation. The main genre features are singled out. The image of anecdotal reality in an ironic and sarcastic key, intertextuality, bilingualism, etc. are pointed out. The opposition "student – teacher" in the studied anecdotes is realized through the dialogue of its participants. The student in the anecdote tries to avoid the pressure of the teacher, to outwit him. The reason is this: the one who teaches inclines him to behavior that contradicts the rule of academic freedom (which is one of the most important rules for the student subculture).*

*There is a synonymous number of names of participants in the conflict "student – teacher" – "teacher" ("prapod" in Ukrainian), "professor", "elder" and others. The functions of the anecdote are subjective, entertaining, value-oriented, communicative. The conclusion is made: the conflict possesses productivity in creating a plot in the anecdote. The urgency of studying this phenomenon in order to enter further interdisciplinary studies of the folklore of the student subculture is noted there.*

*The texts were collected by the author and students of Bohdan Khmelnytsky National University of Cherkasy during their internship in 2020 p. and became the material for the study.*

**Key words:** anecdote, conflict, teacher, opposition, student.

## ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ СОЦІАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЙ

УДК 378.147

DOI <https://doi.org/10.32838/2710-4656/2021.3-2/34>

**Барабанова Н. Р.**

Національний університет «Одеська юридична академія»

**Грушевська Ю. А.**

Національний університет «Одеська юридична академія»

### ПРО НЕОБХІДНІСТЬ ФОРМУВАННЯ СОЦІОКОМУНІКАТИВНОГО СКЛАДНИКА ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНЦІЇ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ

*Автори слідом за провідними теоретиками та практиками підготовки фахівців для різних сфер діяльності стверджують, що сучасний спеціаліст, окрім професійної компетентності у певній спеціалізації, повинен мати соціокомунікативну компетенцію, тобто вміння та навички організації та взаємодії у соціально-ділових ситуаціях (бесіди з колегами, ділові зустрічі, переговори, наради, зустрічі з партнерами та інвесторами), а також правильно аналізувати необхідну інформацію й використовувати її для підвищення результативності своєї роботи, працювати у команді.*

*Останніми роками в Україні спостерігається активне реформування вищої освіти, основними шляхами якого є розроблення та впровадження науково обґрунтованої методики визначення перспективної потреби держави у фахівцях із різним рівнем кваліфікації, визначення обсягів їх підготовки у закладах вищої освіти, а також поєднання можливостей державної і недержавної систем вищої освіти для підготовки фахівців різних спеціальностей з урахуванням запитів окремих ЗВО, міст, регіонів.*

*Виходячи з потреб суспільства у цілому і конкретних професійних систем, одним зі складників інтегрованої кваліфікаційної характеристики випускника будь-якого ЗВО мусить стати соціокомунікативна компетентність. Висновки з досліджень авторів статті мають відношення до створення «портрету фахівця» будь-якого профілю.*

*Основна мета дослідження, певні результати якого висвітлені у нашій статті, полягає у доведенні необхідності більш глибокого вивчення потреб сучасного суспільства у різнобічній підготовці фахівців різних профілів і, виходячи із цього, коригування освітніх програм з урахуванням більш активного розвитку не лише професійної, а й ділової та соціокомунікативної компетенції.*

*Інтеграція у відповідних документах професійної та соціокомунікативної компетенції забезпечить узгодженість і структурує зміст освітніх стандартів, що досить перспективно для стабільного розвитку організацій і підприємств, які наймають на роботу фахівців необхідного рівня компетентності.*

**Ключові слова:** соціально-ділова комунікація, соціокомунікативна компетентність, освітній процес, програми підготовки фахівців, додаткова освіта, сфери професійної діяльності.

**Постановка проблеми.** Опанування технологій маркетингових, професійних, ділових комунікацій останнім часом набуло додаткової значимості у зв'язку з активним використанням сучасних інструментів ділових комунікацій поряд із традиційними. Однак усе ще неоднозначно вирішуються проблеми, пов'язані з розроблен-

ням комунікативних стратегій організацій. До цих стратегій ми відносимо формування корпоративної культури організації, підвищення мотивації трудової діяльності, впровадження фірмового стилю, фірмових стандартів професійної і ділової етики, організацію підвищення кваліфікації співробітників тощо.

Розроблення і впровадження комунікативного, а точніше – соціокомунікативного, складника професійної діяльності компаній, фірм, установ можливі, на нашу думку, тільки за умови її формування в освітньому процесі під час підготовки фахівців будь-якого напрямку діяльності.

Система вітчизняної вищої освіти не встигає адаптуватися до швидко мінливих умів сучасної економіки, а система розподілу та працевлаштування випускників вишів практично не працює, тому українська молодь лише в окремих випадках демонструє роботодавцям необхідні для їхніх компаній комунікативні компетентності. Так, виші формують професійні компетентності у вибраній сфері діяльності, але не менш важливим під час працевлаштування вбачається вміння молодого фахівця продемонструвати соціально-ділові, соціокультурні навички.

Практика проведення співбесід із претендентами на більшість посад показує, що певні комунікативні навички молоді спеціалісти отримують під час додаткового самостійного навчання в різних формах. Можна згадати слова Е. Тоффлера, американського письменника, соціолога та футуролога, одного з авторів концепції «інформаційної цивілізації»: «Безграмотними в ХХІ столітті будуть не ті, хто не вміє писати і читати, а ті, хто не вміє вчитися, розучуватися і перенавчатися».

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Теоретичні дослідження науковців, а також висловлювання професіоналів-практиків дають підстави стверджувати, що сучасний фахівець високого рівня професіоналізму здатен, окрім безпосередніх обов'язків, успішно проводити соціокомунікативні заходи: бесіди з колегами, ділові зустрічі, переговори, наради, зустрічі з партнерами та інвесторами, а також правильно аналізувати необхідну інформацію й використовувати її для підвищення результативності своєї роботи, працювати у команді.

Проблемами соціально-ділових комунікацій в організаціях займалися зарубіжні й вітчизняні вчені, зокрема Т. Б. Гриценко, Т. Г. Каменська, В. Б. Кашкін, А. Кузмінський, З. Н. Курлянд, Е. Мерманн, Дж. Л. Остін, А. П. Панфілова та ін. Соціокомунікативні компетенції фахівців певною мірою розглядаються у роботах Ф. І. Шаркова, Е. А. Уткіна, Н. М. Самбурської, Я. С. Фруктової, Д. М. Годлевської та ін.

Незважаючи на безліч статей і науково-методичних робіт, питання про те, на якому етапі і за якими навчальними програмами можливе формування необхідних соціокомунікативних компе-

тентностей у випускників ЗВО, поки залишається відкритим.

**Постановка завдання.** Основна мета дослідження, певні результати якого висвітлені у нашій статті, полягає у доведенні необхідності більш глибокого вивчення потреб сучасного суспільства у різнобічній підготовці фахівців різних профілів і, виходячи із цього, коригуванні освітніх програм з урахуванням більш активного розвитку не лише професійної, а й ділової та соціокомунікативної компетенції.

**Виклад основного матеріалу.** Над реформуванням вищої освіти в Україні працюють декілька установ. Однією з них є Національне агентство кваліфікацій (НАК), котре офіційно функціонує з 2019 р. «За законодавством НАК уповноважений на реалізацію державної політики у сфері кваліфікацій. Це передбачає створення механізмів прозорого та ефективного присвоєння професійних кваліфікацій на основі сучасних професійних стандартів та прогнозів потреб ринку праці, гармонізацію української системи кваліфікацій з європейською. НАК <...> координує розроблення професійних стандартів, які б відповідали сучасним потребам ринку, веде реєстр професійних стандартів та реєстр кваліфікацій, а також здійснює координацію між суб'єктами процесу професійного вдосконалення навчання, перенавчання та встановлення відповідності до професійних стандартів, бере участь у розробленні Національної рамки кваліфікацій та забезпечує комунікацію бізнесу, приватного сектору, профспілок із центральними органами виконавчої влади у сфері кваліфікацій та прогнозуванні потреб ринку у кваліфікаціях» [<https://nqa.gov.ua/pro-nas/#id-struktura>].

Із метою забезпечення зрозумілості, порівняння та взаємного узгодження між собою освітні та професійні кваліфікації описуються результатами навчання, сформульованими відповідно до дескрипторів Національної рамки, якими є: знання, уміння/навички, комунікація, відповідальність і автономія (там само). Так, наприклад, у Стандарті вищої освіти України першого (бакалаврського) рівня спеціальності 061 «Журналістика» (від 20.06.2019), за яким проходить підготовка журналістів, рекламистів, фахівців зі зв'язків із громадськістю, до дескриптора «комунікація» входять: здатність працювати в команді, здатність спілкуватися державною мовою, здатність спілкуватися іноземною мовою, здатність організувати й контролювати командну професійну діяль-



ність, здатність ефективно просувати створений медійний продукт.

Порівняльний аналіз сучасних зарубіжних освітніх систем і технологій та наукових розробок вітчизняних педагогів дав змогу зробити висновок про те, що основними шляхами розвитку систем освіти є:

1) постійне оновлення змісту вищої освіти з метою більш повного забезпечення потреб суспільства, у тому числі й майбутніх;

2) орієнтація на забезпечення конкурентоспроможності випускників на ринку праці;

3) формування у студента професійних та соціально-особистісних якостей, які б дали йому змогу повністю реалізувати свій інтелектуальний потенціал;

4) поглиблення автономії та забезпечення академічної незалежності закладів освіти, посилення їхніх зв'язків із роботодавцями як основними замовниками фахівців;

5) розширення академічної мобільності студентів, що дасть змогу повніше реалізовувати їхній інтелектуальний потенціал [3].

На підставі наведеної концепції розроблено деякі галузеві стандарти вищої освіти в українських ЗВО (за даними Урядового порталу, останнім часом сформовано систему стандартів вищої освіти, яка відповідає національній рамці кваліфікацій, затверджено 98 стандартів вищої освіти за рівнем бакалавра та 45 стандартів – за рівнем магістра [<https://www.kmu.gov.ua/diyalnist/reformi/rozvitok-lyudskogo-kapitalu/reforma-osviti>]). Вони устанавлюють низку вимог щодо нормативно-методичного забезпечення.

Розглянемо деякі із цих вимог. Для розроблення стандарту необхідно знати та використовувати:

– професійне призначення й умови використання випускників закладів вищої освіти певного(ої) напрямку (спеціальності) та освітньо-кваліфікаційного рівня у вигляді переліку первинних посад, виробничих функцій та типових завдань діяльності;

– освітні та кваліфікаційні вимоги до випускників закладів вищої освіти у вигляді переліку здатностей та вмінь вирішувати завдання діяльності, вимоги до атестації якості освіти та професійної підготовки випускників вищих навчальних закладів;

– відповідальність за якість освіти та професійної підготовки.

Стандарт є обов'язковим для ЗВО, що готують фахівців певного профілю. Основними користувачами стандарту є:

– професорсько-викладацький склад закладів вищої освіти;

– студенти, які відповідальні за ефективну реалізацію своєї навчальної діяльності;

– керівництво навчальних закладів, яке відповідає за якість підготовки;

– особи, що проходять атестацію після закінчення вишів;

– фахівці, що проходять сертифікацію.

Необхідно звернути увагу на те, що стандарти мають використовуватися не лише у ЗВО, а й у процесі післядипломної освіти, перекваліфікації, сертифікації. Про це також свідчать нормативні посилання, яких дотримуються різні автори. Їх перелік такий:

1. Закон України «Про вищу освіту» [2].

2. Міжнародна стандартна класифікація освіти (International Standard Classification of Education/ UNESCO, Paris) [5].

3. Структури кваліфікацій для Європейського простору вищої освіти (The framework of qualifications for the European Higher Education Area) [7].

4. Структури ключових компетенцій, які розглядаються як необхідні для всіх у суспільстві, заснованому на знаннях протягом усього життя (Key Competences for Lifelong learning) [6].

Сучасна система освіти в Україні перебуває в стані, що не задовольняє вимогам, які постають в умовах розбудови української державності, культурного та духовного відродження українського народу. Це виявляється передусім у невідповідності освіти запитам особистості, суспільним потребам та світовим досягненням людства; у зміцненні соціального престижу освіченості та інтелектуальної діяльності; у спотворенні цілей та функцій освіти; бюрократизації всіх ланок освітньої системи.

Основними шляхами реформування вищої освіти є:

– розроблення та впровадження науково обґрунтованої методики визначення перспективної потреби держави у фахівцях із різним рівнем кваліфікації, визначення обсягів їхньої підготовки у вищих навчальних закладах;

– поєднання можливостей державної і недержавної систем вищої освіти для підготовки фахівців різних спеціальностей з урахуванням запитів окремих регіонів;

– визначення напрямів базової вищої освіти та відповідних спеціальностей за кваліфікаційними рівнями, розроблення кваліфікаційних характеристик фахівців з урахуванням вітчизняного досвіду та за участю замовників;

– забезпечення міжнародного визнання дипломів вищих навчальних закладів України;

– розроблення системи діагностики якості освіти та системи тестів для визначення відповідності рівня освіти державним стандартам та ін. [4].

Стратегії розвитку інформаційного суспільства та особистості в ньому, стратегії розвитку професійної, соціальної, ділової комунікації перестали бути прерогативою комерційного сектору. Вони передбачають створення всеосяжної системи освітніх послуг, і це означає, що фахівці з комунікацій будуть потрібні навчальним закладам, установам культури, охорони здоров'я, соціального захисту, громадським організаціям та ін., тобто професійні комунікації воістину стають соціальними, які охоплюють усі сфери життя суспільства.

Природно, процес модернізації змісту вищої освіти, розроблення нових компетентнісних моделей, стандартів відбувається значно повільніше, ніж процес формування потреб сучасного ринку у фахівців нової формації. Однак ці два процеси пов'язані загальними соціальними і професійними настановами, культурними і національними традиціями тощо. Проникнення в освітні стандарти європейських компетентнісних моделей доповнює їх, але не змінює традиційної вітчизняної основи.

Як ми вже зазначали, розвиток соціально-комунікативних компетенцій на кожному рівні розвитку освіти є однією з наріжних проблем сучасного освітнього процесу.

Аналізуючи результати досліджень, пов'язаних із визначенням місця соціокомунікативної компетентності у суспільному житті та соціально-ділових стосунках, необхідно вказати, що у цілому, незважаючи на зростаюче визнання її вагомості практично в усіх галузях життєдіяльності людей, ця компетентність усе ще залишається слабо опрацьованою науковою конструкцією. Уважимо, що введення соціально-ділової компетентності у перелік компетентностей, необхідних для професійного розвитку та трудової соціалізації, – необхідна умова ефективної трудової адаптації.

Використання будь-яких теоретичних положень і практичних рекомендацій щодо формування професійної, ділової, соціокомунікативної компетентності й окремих аспектів має враховувати таке: рівень будь-якої компетентності буде вищим, якщо її компоненти однаково будуть відображені як у навчальних програмах освітніх компонент, так і у виробничих посадових інструкціях, переліках посадових обов'язків, розроблених для фахівців однієї й тієї ж сфери діяльності.

У нашому дослідженні компоненти комунікацій відповідно до сфер діяльності вибрано з різних навчально-методичних матеріалів, документів і програм. Приклади взято нами з переліків кваліфікацій, програм, стандартів спеціальностей для випускників вишів як технічного, так і гуманітарного напрямів освіти. Така вибірка дає змогу узагальнити ті компоненти, які найбільш характерні для формування соціокомунікативної компетентності, інваріантної рівневі освіти (бакалаври, магістри), профілю ЗВО, майбутній професії й місцям отримання освіти (закордонний чи вітчизняний заклад вищої освіти).

Другим орієнтиром, що дає змогу оптимізувати змістовні характеристики моделі соціокомунікативної компетентності ділової людини, вважаємо узагальнений перелік особистісно-ділових якостей фахівця, які, з одного боку, діагностуються під час працевлаштування, а з іншого – реалізуються у трудовій діяльності.

Наше дослідження проходило в рамках діяльності Центру комунікативних технологій «PROfic». Співробітниками та слухачами Центру щороку проводилося анкетування адміністрацій компаній, фірм, підприємств міста з метою з'ясування наявності/відсутності таких проблем:

а) дефіцит співробітників, чий посади пов'язані із соціально-діловими, інформаційними, рекламними функціями і зв'язками з громадськістю;

б) організація підвищення кваліфікації, тренінгів, майстер-класів, курсового навчання співробітників для делегування їм відповідних повноважень;

в) готовність керівників організацій приймати на роботу випускників вишів, які володіють необхідною професійною та соціокомунікативною компетентністю на відповідні посади.

Сукупність відповідей на анкети починаючи з 2000-х років підтверджує регулярне підвищення попиту підприємств на фахівців, що мають кваліфікацію не лише за конкретною професією, а й у питаннях соціально-ділових контактів. У результаті узагальнення соціокомунікативних функцій менеджерів чи фахівців різних профілів наведемо такий їх перелік:

– здійснюють керівництво колективом/командою організації чи її підрозділу;

– установлюють логічні зв'язки між окремими операціями в організації;

– виступають у ролі лідера, що веде за собою підлеглих, використовуючи, зокрема, й комунікативні компетентності;

– виконують роль основної ланки зв'язку організації із зовнішнім оточенням (напрацьовують, налагоджують зовнішні комунікації організації) тощо.

Так, наприклад, до менеджерів зі зв'язків із громадськістю роботодавці висувають низку таких вимог: комунікабельність, активність, працездатність, знання правил етикету, вміння знаходити спільну мову і шляхи правильного спілкування з представниками ЗМІ, вміння підходити до справи творчо і знаходити вихід із будь-якої ситуації, вміння чітко висловлювати свої думки, вміння користуватися мережею, знати методи пошуку інформації, володіння англійською мовою тощо.

Як бачимо, для створення моделі інтегрованої соціокомунікативної компетентності важливим орієнтиром слід назвати саме комунікативно-мовленнєві якості особистості, зокрема коли йдеться про фахівців у сфері соціальних комунікацій.

Універсальними чинниками соціально-ділової взаємодії є розуміння доцільності взаємодії, володіння знаннями, необхідними для ведення діалогу, володіння лексичними й стилістичними ресурсами мови.

**Висновки і пропозиції.** У підсумку можемо зазначити таке:

1. Соціокомунікативна компетентність має стати одним зі складників інтегрованої кваліфікаційної характеристики випускника будь-якого ВНЗ. Наші висновки мають відношення до створення «портрету фахівця» будь-якого профілю.

2. Усі фахівці незалежно від отриманої професії повинні усвідомлювати необхідність оволодіння знаннями, вміннями і навичками взаємодії у соціально-діловій сфері, якщо їхні посадові функції реалізуються в системі «людина – людина».

3. Більше за інших потребують розвитку соціокомунікативної компетенції керівники, мене-

джери різного рівня, адміністратори, бізнесмени, які від самого початку отримали технічну освіту.

4. Моделювання інтегрованої системи компонентів соціокомунікативної та соціально-ділової компетентності передбачає такі етапи:

– оптимізація відповідних знань і умінь, необхідних у конкретній трудовій сфері;

– відбір і організація типових для цієї сфери ситуацій професійної взаємодії;

– конкретизація рольових установок комунікантів у типових комунікативних ситуаціях соціально-ділової комунікації;

– відбір і організація формальних та змістовно-сміслових (мовленнєвих) єдностей, що забезпечують взаєморозуміння комунікантів.

5. Компонентами моделі соціокомунікативної професійної компетентності фахівця, інтегрованої в єдиний простір безперервної освіти, повинні стати відібрані й уніфіковані компоненти поведінкового та змістовно-сміслового рівнів. Інтеграція у відповідних документах професійної та соціально-ділової компетентності забезпечить узгодженість і структурує зміст освітніх стандартів, що досить перспективно для стабільного розвитку організацій і підприємств, які наймають на роботу фахівців необхідного рівня компетентності.

Необхідно зауважити, що інтегрована система соціально-ділової компетентності може моделюватися як в узагальненому варіанті, так і в окремих аспектах, що співвідносяться із цілями, рольовими настановами, умовами і зв'язками (відносинами) учасників спілкування. Створення уніфікованої моделі концепції сучасної освіти має враховувати професійні та соціально-ділові компоненти її змісту [1]. Така модель повинна бути інваріантна до умов загальної, спеціальної середньої, вищої і додаткової освіти.

### Список літератури:

1. Барабанова Н. Р. Соціокомунікативний аспект професійної компетентності фахівця: аналіз, стратегії розвитку : монографія. Одеса : Фенікс, 2018. 316 с.

2. Закон України «Про вищу освіту». *Відомості Верховної Ради (ВВР)*. 2014. № 37–38. Ст. 2004. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18#Text> (дата звернення: 20.04.2021).

3. Концепція Державної програми розвитку освіти на 2006–2010 роки. *Збірник нормативно-правових документів з вищої освіти*. Київ, 2007. 87 с.

4. Курлянд З. Н. Педагогіка вищої школи : навчальний посібник. URL: [http://pidruchniki.ws/15840720/pedagogika/pedagogika\\_vischoyi\\_shkoli](http://pidruchniki.ws/15840720/pedagogika/pedagogika_vischoyi_shkoli) (дата звернення: 20.04.2021).

5. International Standard Classification of Education/UNESCO, Paris. URL: <http://uis.unesco.org/en/topic/international-standard-classification-education-iscd>; <http://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/international-standard-classification-of-education-iscd-2011-en.pdf> (дата звернення: 20.04.2021).

6. Key Competences for Lifelong learning: A European Reference Framework. Brussels, 17.1.2018. URL: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/PDF/?uri=CELEX:52018SC0014&from=EN> (дата звернення: 20.04.2021).

7. The framework of qualifications for the European Higher Education Area. URL: [http://ecahe.eu/w/images/7/76/A\\_Framework\\_for\\_Qualifications\\_for\\_the\\_European\\_Higher\\_Education\\_Area.pdf](http://ecahe.eu/w/images/7/76/A_Framework_for_Qualifications_for_the_European_Higher_Education_Area.pdf) (дата звернення: 20.04.2021).

**Barabanova N. R., Hrushevska Yu. A. ON THE NECESSITY OF FORMATION OF SOCIO-COMMUNICATIVE COMPONENT OF PROFESSIONAL COMPETENCE OF FUTURE SPECIALISTS**

*Following the leading theorists and practitioners who train professionals for various fields of activity, the authors state that a modern specialist, in addition to professional competence in a particular specialization, must have a socio-communicative competence, i.e. skills and abilities to organize and interact in socio-business situations (conversations with colleagues, business meetings, negotiations, meetings, meetings with partners and investors, as well as properly analyze the necessary information and use it to improve the effectiveness of their work, work in a team).*

*In recent years, Ukraine has been actively reforming higher education, the main ways of which are the development and implementation of scientifically substantiated methods for determining the long-term needs of the state in specialists with different qualifications, determining the volume of their training in higher education institutions, and combining public and private systems of higher education to train specialists of various specialties taking into account inquiries of separate institutions, cities, regions.*

*Based on the needs of society as a whole and specific professional systems, one of the components of the integrated qualification characteristics of the graduate of any HEI must be socio-communicative competence. Authors of the article make conclusions which are related to the creation of a "portrait of a specialist" of any profile.*

*The main purpose of the study, some results of which are highlighted in our article, is to prove the need for more in-depth study of the modern society's needs in the training of specialists in various fields and, based on this, adjust educational programs to take into account not only professional but also business and socio-communicative competence.*

*Integration in the relevant documents of professional and socio-communicative competence will ensure consistency and structure of the educational standards' content, which is quite promising for the stable development of organizations and enterprises that employ specialists of the required level of competence.*

**Key words:** *social and business communication, socio-communicative competence, educational process, training programs for professionals, additional education, spheres of professional activity.*

**Писаренко Л. М.**

Національний університет «Одеська юридична академія»

**ГРА ЯК ЕФЕКТИВНИЙ МЕТОД РОЗВИТКУ КРИТИЧНОГО МИСЛЕННЯ**

*У статті продовжуємо досліджувати поняття «критичне мислення», гру як ефективний метод розвитку критичного мислення, як через медіаосвіту та критичне мислення формується медіакомпетентна особистість.*

*Визначено, що поняття «критичне мислення» розглядається науковцями з погляду пізнавальних процесів, теорії та методології; грамотної особистості, яка буде здатна діяти у спільноті як мисляча людина. Загалом його визначають як систему суджень, яка дозволяє аналізувати інформацію таким чином, щоб на її підставі ухвалювати раціональні рішення. Якщо ж розглядати критичне мислення глобально, то це здатність відрізняти брехню від істини, що є важливим в епоху, в яку ми зараз живемо.*

*Огляд наукових джерел із цього питання і суміжних галузей дає нам підстави говорити про те, що теоретичними і прикладними аспектами проблеми медіаосвіти займалися як зарубіжні, так і українські науковці.*

*Оскільки тема нашого дослідження стосується гри як ефективного методу розвитку критичного мислення, то в статті ми приділили увагу трактування критичного мислення з різних позицій: філософської, з погляду психології, педагогіки.*

*Визначено основні характеристики критичного мислення, до яких слід віднести: глибину, послідовність, самостійність, гнучкість, швидкість, стратегічність, аналітичність, асоціативність; логічність; системність.*

*У статті продемонстровано, які ігри можна використовувати під час проведення занять із медіаосвіти та критичного мислення, та яким чином із їх допомогою можна розвивати критичне мислення. Наведено приклади ігор, які можна використовувати на різних стадіях, а саме на стадії актуалізації, осмислення, рефлексії. До ігор, які є ефективним методом розвитку критичного мислення ми віднесли «Знаю – хочу дізнатися – навчаюся», «Сократівське опитування», «Експерти проти журналістів», «М-схема» та ін.*

**Ключові слова:** гра, критичне мислення, медіаосвіта, медіаграмотність, медіакомпетентність.

**Постановка проблеми.** Оскільки сьогодні дуже швидко розвиваються новітні технології, так само стрімко зростає потік інформації. Тож отримуючи інформацію, люди, а особливо молодь, повинні вміти працювати з нею. Визначаючи критичне мислення як складний процес, ми розуміємо, що він починається з ознайомлення з інформацією, її аналізу, систематизації, а закінчується прийняттям рішення, адже людина, яка критично мислить, здатна не піддаватися медіавпливу, впливу інших людей, вона може об'єктивно оцінювати все, що відбувається навколо, вміти аргументовано відстоювати свою позицію, переосмислювати, перевіряти інформацію. Крім цього відбуваються демократичні процеси і гуманізація суспільства, України активно приєдналася до Болонського процесу, а все це вимагає від освіти формувати новий тип особистості, яка може критично мислити. Тому вважаємо, що розвиток кри-

тичного мислення студентів журналістів та має неабияке значення.

**Постановка завдання.** Ми поставили собі за мету продемонструвати, що саме гра є ефективним методом розвитку критичного мислення студентів журналістів. Відповідно визначили такі **завдання:**

– проаналізувати думку авторів суміжних галузей щодо поняття «критичне мислення»;

– продемонструвати, які можна використовувати ігри на заняттях із медіаосвіти та як за їх допомогою розвивається критичне мислення.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Серед науковців, котрі мають доробки щодо поняття «критичне мислення» з погляду пізнавальних процесів, слід назвати Дж. Андерсона, В. Біблера, Б. Блума, Дж. Брунера, М. Ліпмана, Д. Халперна та ін.; з теорії і методології – А. Байрамова, І. Бега, Т. Воропай, Н. Дементієвську,

В. Ільїна, С. Король, О. Пометун, О. Тягло та ін.; грамотної особистості, яка буде здатна діяти у спільноті як мисляча людина – К. Мередіта, Д. Стіла та ін.

Огляд наукових джерел з даного питання і суміжних галузей дає нам підстави говорити про те, що теоретичними і прикладними аспектами проблеми медіаосвіти займалися як зарубіжні вчені – К. Безелгет, Дж. Браун, К. Ворсноп, Дж. Гербнер, Ж. Гоне, І. Жилавська, Р. К'юбі, М. Ліпман, М. Маклюен, Л. Мастерман, Дж. Пандженте, Дж. Поттер, Ф. Рогоу, К. Тайнер, Ю. Усов, С. фон Файлітзен, І. Фатеєва, О. Федоров, Е. Харт, А. Шариков, С. Шейбе, так і українські науковці – В. Іванов, Г. Онкович, А. Литвин, Б. Потятиник, Г. Почепцов, В. Різун, В. Робак, А. Сулім, Т. Федорів та ін.

**Виклад основного матеріалу.** З погляду філософії, О. В. Тягло назвав критичне мислення «просунутою сучасною логікою» [13, с. 32], з погляду психології Л. Терлецька визначає критичне мислення як мислення, яке має такі характеристики, як: глибина (проникливість) мислення; послідовність; самостійність; гнучкість; швидкість; стратегічність [18]. Педагог Є. С. Полат вважає, що критичне мислення має такі ознаки: аналітичність; асоціативність; самостійність; логічність; системність [8].

Д. Х. Кларк та А. У. Біدل визначають критичне мислення як процес, за допомогою якого розум опрацьовує інформацію з метою досягнення або продукування ідей, або розв'язання проблеми [2].

На думку Б. Бейера, критичне мислення – це спосіб оцінки автентичності, цінності або точності чогось [11, с. 12].

Дж. Дьюї характеризував поняття «критичне мислення», визначаючи його як «рефлексивне мислення» і вважав, що це активний, наполегливий і уважний розгляд думки або форми знання з урахуванням підстав, на яких вони покояться та аналіз подальших висновків, до яких вони ведуть [4, с. 10].

Як ми вже вказували вище, критичне мислення часто визначають як «спрямоване мислення» тому що воно спрямоване на одержання бажаного результату. Д. Кластер дає зрозуміле для вчителів визначення критичного мислення, виділяючи п'ять його складових частин, таких як: самостійність (вказуючи на те, що мислення стає критичним, коли носить індивідуальний характер); постановка проблеми (початок розв'язання проблеми – це збирання інформації про неї, бо роздумування на порожньому місці неможливе); при-

йняття рішення (дозволяє оптимально розв'язати поставлену проблему); чітка аргументованість (часто одна і та ж проблема може мати декілька розв'язань, тому необхідно вміти знайти вагомні аргументи для переконання); соціальність (доводити свою позицію людина повинна в спілкуванні) [5, с. 5–13].

М. Ліпман наголошував, що для формування та розвитку критичного мислення у сучасній молоді необхідне чітке розуміння того, чим воно є і чим може бути. Потрібно розрізняти істотні характеристики, ознаки та особливості критичного мислення порівняно з іншими видами мислення, знати результати та фундаментальні умови його становлення та зміцнення. Тож він виокремлює такі визначальні аспекти критичного мислення: «критичне мислення є відповідальним, майстерним мисленням, що сприяє доброму судженню, оскільки: а) базується на критеріях; б) самокоригується; в) чутливе до контексту» [6].

Як вказував М. Ліпман, інтелектуальне середовище, в межах якого ми знаходимося, часто наповнене крихкими конструкціями. Люди здатні зміцнити їх через навчання міркувати логічніше. Однак це не допоможе, якщо фундамент або підстави міркування є надто плінними чи не досить міцними. Ми повинні обґрунтовувати свої міркування, думки, заяви та всі інші складові мислення міцними основами. Покликання на розумні критерії є одним зі способів розвитку нашого мислення на міцнішому фундаменті. Автор наголошує: «Щоб мислити критично, потрібно – як в оркестрі – диригувати великою кількістю пізнавальних навичок» [14].

Дж. Дьюї стверджував, що фундаментальна мета сучасної освіти полягає не в тому, щоб просто давати учням інформацію, а в тому, щоб розвивати критичний спосіб мислення [1, с. 34].

В. Сухомлинський прямо у своїх творах не вживав поняття «критичне мислення», але радив виробляти в учнів потребу пізнавати навколишній світ, залучати їх до здійснення складних розумових операцій: аналізу, синтезу, порівняння, узагальнення; вчити дітей спостерігати, досліджувати, робити власні висновки [12].

С. Ганаба вважає, що критичне мислення виявляється у здатності особистості до об'єктивного оцінювання власних думок і прискіпливої перевірки своїх рішень, не піддаватися впливу чужих поглядів, вмінні бачити і враховувати всі аргументи «за» і «проти» тощо. Критичне мислення не зводиться до певного алгоритму та не просякнута стандартами і стереотипами. ХХІ ст. дедалі

більше вимагає не інтелектуала-ерудита, а особистість, яка вміє вчитися, уникати стереотипів та усталених шаблонів, здатна орієнтуватися в потужних інформаційних потоках. Мінливе сьогодення потребує винахідливого та гнучкого критичного осмислення існуючих завдань і проблем. На зміну людині-інтелектуалу приходить людина-винахідник [3].

На думку О. Пометун, критичне мислення – складне й багаторівневе явище. Мислити критично – означає вільно використовувати розумові стратегії та операції високого рівня для формулювання обґрунтованих висновків і оцінок, прийняття рішень. З педагогічної точки зору критичне мислення – це комплекс мисленнєвих операцій, що характеризується здатністю людини:

- аналізувати, порівнювати, синтезувати, оцінювати інформацію з будь-яких джерел;
- бачити проблеми, ставити запитання;
- висувати гіпотези й оцінювати альтернативи; робити свідомий вибір, приймати рішення й обґрунтовувати його [17].

Погоджуємося з думкою Б. М. Багай, що роль критичного мислення в сучасній освіті зростає і значною мірою визначає якість освіти, а, отже, зростає і конкурентоспроможність національного освітнього продукту. Роль вищих закладів освіти у майбутньому полягатиме у заохоченні суспільства до активного застосування критичного мислення [15].

Авторка розробила техніку формування критичного мислення, до якої запропонувала ввести ключові етапи: актуалізація («виклик»). Ціль – формування особистого інтересу для отримання інформації. Студенти мають подумати та розповісти іншим (за допомогою індивідуальної, парної, групової роботи; брейнстормінгу; спільних прогнозувань; озвучування проблемних питань тощо) про те, що вони знають з обраної теми для обговорення – так отримані раніше знання усвідомлюються і стають базою для засвоєння нових. Задача викладача на цьому етапі – узагальнити знання дітей, допомогти кожному визначити «своє особисте знання» і основні цілі для отримання нових. 2. Осмислення. Студенти знайомляться з новою інформацією. Вони мають відслідкувати своє розуміння і записувати у вигляді питань те, що вони не зрозуміли – для того, щоб пізніше заповнити ці «білі плями». Після ознайомлення з інформацією кожен студент має сказати про те, які орієнтири/фрази/слова допомогли йому зрозуміти інформацію, а які, навпаки, заплутували. Головний принцип етапу осмислення –

викладач має давати студентам право/установку на індивідуальні пошуки інформації з подальшим груповим обговоренням та аналізом. 3. Рефлексія (роздуми). Студенти мають обдумати те, що вони взнали та як включити нові поняття в свої уявлення; обговорити, як це змінило їхні думки, бачення, поведінку [16].

На думку Г. Онкович, журналістський фах передбачає наявність професійно підготовлених, кваліфікованих кадрів для медіаіндустрії. Саме кваліфікована підготовка працівників ЗМІ свідчить про наявність в медіаосвіті журналістського напрямку [9].

Засновник педагогічної новації М. Ліпман стверджував, що освіта завжди ставила перед собою дві принципові мети – передачу знання та культивування мудрості [7, с. 1]. Слід зауважити, що мудрість розуміється у філософському значенні – самокритика розуму, вічний рух уперед [14, с. 273];

Тож з проаналізованих точок зору на поняття критичне мислення, бачимо, що майже всі дослідники сходяться на тому, що це здатність людини аналізувати, оцінювати, систематизувати інформацію та приймати остаточне рішення.

У попередньому дослідженні, яке стосувалося медіаграмотності як ефективного методу розвитку особистості, ми звернули увагу на те, що медіаграмотність – це все є таки критичне сприйняття інформації, уміння її аналізувати, уміння створювати медіапродукт, оцінювати медіатексти. І досягти цього на заняттях з медіаосвіти та критичного мислення можна саме через впровадження ігрових елементів, тестів [10, с. 79–80].

У нашому матеріалі йшлося про використання під час практичних занять підготовлених студентами тренінгів, проведення тестів на перевірку медіаграмотності. Тож у цьому дослідженні ми маємо на меті продемонструвати, як саме за допомогою ігор можна розвивати критичне мислення здобувачів журналістів на таких стадіях як актуалізація, осмислення, рефлексія. Однією з ігор, яка охопила всі ці стадії, є «Знаю – хочу дізнатися – навчаюсь». Після повідомлення здобувачам теми лекції «Медіаосвіта та критичне мислення», їм було запропоновано розподілитися на декілька груп і обговорити між собою упродовж 5 хв., що їм відомо з цієї теми. Поки здобувачі обговорювали тему, ми підготували і закріпили на дошці аркуш, який розділили на три частини. Кожна колонка містила написи: *що вам відомо/що ви хочете дізнатися/що ми вивчили*. Всім групам по черзі надається слово і в цей час

заповнюється перша колонка таблиці. Тобто, всю інформацію, яка відома здобувачам, ми занесли у першу колонку. Але були випадки, коли здобувачі не зовсім впевнено відповідали, ми записували інформацію в другу колонку. Після заповнення двох колонок, здобувачам було запропоновано знайти відповіді на запитання другої колонки. Коли відповідь знайдено, її записали у третю колонку. Здобувачам надається можливість знаходити відповіді на питання другої колонки в різних джерелах, і знову дописують у третю колонку. Якщо при цьому вони знаходять нову інформацію, її теж записують у третю колонку. У тих випадках, коли здобувачі не знаходили відповідь на питання другої колонки, ми рекомендували їм джерела, де міститься така інформація.

Дуже доцільним є використання на стадії актуалізації гри «Сократівське опитування». Цю гру найкраще застосовувати, коли в темі прояснюються ідеї, досліджується контекст, є припущення, формулюються різні точки зору, наприклад тема «Теорії медіаграмотності». Гра будується на постановці питань, які поділяються на групи: перша група – запитання для прояснення: що ви маєте на увазі, коли кажете...? яке завдання ви збираєтесь виконувати...? який приклад ви можете навести...? чому ви сказали...? як це стосується до...?; друга група – запитання з припущеннями: які припущення ви робите? чому ви робите ці припущення? ви припускаєте, що...?; третя група – запитання, які визначають перспективу й точку зору: чи є ваша точка зору щодо...? чи є ваша перспектива в тому, що...?; четверта група – запитання, які визначають факти, причини та докази: які ваші докази для цього? чому вив це вірите? наскільки ви впевнені в цьому?; п'ята група – запитання, які досліджують висновки та результати: що є вашим висновком? що буде результатом, якщо це станеться? яким буде ефект від цього?

Наступна гра, яка була запропонована здобувачам на практичному занятті – «Експерти

проти журналістів». Здобувачів поділено на дві групи – «експерти», які відповідатимуть на запитання, та «журналісти», які будуть ставити запитання. На дошці був записаний орієнтовний перелік запитань, які сприятимуть розвитку критичного мислення. Практикували цю гру на занятті по темі «Реклама як інструмент маніпуляції. Використання мотивів підсвідомого впливу».

Гра «М-схема» розвиває вміння здобувачів захищати себе від маніпулятивного використання мови. Використовувати цю гру, коли здобувачі аналізували тексти, наповнені словами і термінами, що мають яскраво виражене негативне чи, навпаки, позитивне емоційне забарвлення. Для таких текстів характерним є слабка аргументація певних суджень і тез, і автор робить спробу наповнити свій виклад матеріалу «емоційними поняттями». Для аналізу нам треба був графічний, що складається з трьох колонок: *Позитивні терміни і поняття / Нейтральні терміни і поняття / Негативні терміни і поняття*. Після того, як здобувачі опрацювали навчальний текст, їм необхідно заповнити таблицю, тож ми пропонуємо відповісти на питання: Чи підтверджені конкретними аргументами ті терміни і поняття, що використовуються автором? Яку мету ставив перед собою автор, вживаючи відповідні терміни і поняття? Чи погоджуєтесь ви з такими оціночними судженнями? Чому?

Саме ці та інші ігри дають можливість здобувачам не просто сприймати інформацію, а й аналізувати її, піддавати сумніву та ін.

**Висновки і пропозиції.** Тож можна зробити висновок, що використання на заняттях різного роду ігор дає можливість здобувачам краще засвоювати матеріал, це підвищує ефективність їх роботи на практичних і лекційних заняттях, розвиває пізнавальні здібності, дає можливість проявити себе, активізуватися в колективній роботі. Надалі будемо використовувати різні технології розвитку критичного мислення із залученням здобувачів до їх розробки.

#### Список літератури:

1. Баханов К. О. Професійний довідник вчителя історії. Харків : Основа, 2011. 239 с.
2. Веретенникова А. Американский опыт – толчок к критическому мышлению. URL: [http://www.prof.msu.ru/publ/book6/c62\\_03.htm](http://www.prof.msu.ru/publ/book6/c62_03.htm).
3. Ганаба С. «Навчати мисленню»: епістемологічний проект Метью Ліпмана. URL: <https://scholar.google.com.ua/citations?user=tpR5dwwAAAAJ&hl=uk>.
4. Дьюи Дж. Психология и педагогика мышления. (Как мы мыслим) / пер. с англ. Н. М. Никольской ; ред. Ю. С. Рассказова. Москва : Лабиринт, 1999. 192
5. Кластер Д. Что такое критическое мышление. Москва : ЦГЛ, 2005. С. 5–13
6. Ліпман М. Чим може бути критичне мислення? Освітня платформа «Критичне мислення». URL: <http://www.criticalthinking.expert/materiali-dlya-samoosviti/eksperti-radyat-pochitati/>.



7. Lipman M. Critical thinking: What can it be? Institute of Critical Thinking. Resource Publication, 1988. Series 1. № 1. 12 p.
8. Новые педагогические и информационные технологии в системе образования / под ред. Е. С. Полат. Москва, 2000.
9. Онкович Г. Нові вектори розвитку сучасної медіаосвіти. *Журналістика. Філологія. Медіаосвіта* : зб. наук. праць всеукраїнської науково-практичної конференції. Полтава, 2014. С. 150–156.
10. Писаренко Л. М. Медіаграмотність як ефективний метод розвитку особистості / International scientific and practical conference “The European development trends in journalism, PR, media and communication”: conference proceedings, February 26–27, 2021. Wloclawek, Republic of Poland: “Baltija Publishing”. 180 p.
11. Рахімов А. Формування творчого мислення школярів в процесі навчальної діяльності. Київ : АССА, 2016. 167 с.
12. Сухомлинський В. О. Вибрані твори : в 5 т. Т. 4. Київ : Радянська школа, 1977.
13. Тягло О.В. Критичне мислення – сучасна освітня інновація. *Вісник Харківського національного університету внутрішніх справ*. 2002. Вип. спец. вип. С. 29–35.
14. Философский словарь / под. ред. И. Т. Фролова. Москва : Политиздат, 1991. 560 с.
15. Багай Б. М. Технологія розвитку критичного мислення. URL: [http://brodypk.at.ua/navch-met/poch/dop/dopovid\\_tekhnologija\\_rozvitku\\_kritichnogo\\_mislennj.pdf](http://brodypk.at.ua/navch-met/poch/dop/dopovid_tekhnologija_rozvitku_kritichnogo_mislennj.pdf)
16. Інноваційні педагогічні технології у сучасній школі. URL: <http://brodypk.at.ua/navch-met/poch/dop>.
17. Як розвивати критичне мислення в учнів (з прикладом уроку). URL: <https://nus.org.ua/articles/krytychne-myslennya-2/>
18. Методичний бюлетень на тему: «Розвиток критичного мислення». URL: <http://cnttum.ks.ua/asdasdasdsssa.htm>

#### **Pysarenko L. M. GAME AS AN EFFECTIVE METHOD OF DEVELOPING CRITICAL THINKING**

*In the article we continue to explore the concept of “critical thinking”, games as an effective method of developing critical thinking, how through media education and critical thinking a media-competent personality is formed.*

*It is determined that the concept of “critical thinking” is being studied by scientists in terms of cognitive processes, in terms of theory and methodology; in terms of an educated person who will be able to act in the community as a thinking person. In general, it is defined as a system of judgments that allows you to analyze information in such a way as to make rational decisions based on it. If we consider critical thinking globally, it is the ability to distinguish lies from truth, which is crucially important in the modern age. A review of scientific sources regarding this issue and related fields gives us reason to say that the theoretical and applied aspects of the problem of media education were studied by foreign and Ukrainian scholars.*

*Since the topic of our study concerns games as an effective method of developing critical thinking, in this article we paid attention to the interpretation of critical thinking through different points of view: philosophical, the point of view of psychology, the point of view of pedagogy.*

*The main characteristics of critical thinking are determined to include: depth, consistency, independence, flexibility, speed, ability to be strategical, analytical, associative; logical and systematical. The article demonstrates which games can be used during media education and critical thinking classes and how they can be used to develop critical thinking. Examples of games that can be used at different stages, namely at the stage of actualization, comprehension, reflection, are given. Among the games that are an effective method of developing critical thinking, we include “I know – I want to know – I’m learning”, “Socrates poll”, “Experts against journalists”, “M-scheme”, etc.*

**Key words:** game, critical thinking, media education, media literacy, media competence.

## ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ ЖУРНАЛІСТИКИ

УДК 811.161.2:070:379

DOI <https://doi.org/10.32838/2710-4656/2021.3-2/36>

**Волик А. В.**

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

### МОВНА РЕАЛІЗАЦІЯ ОБРАЗУ УНІВЕРСИТЕТУ УКРАЇНИ В ТЕКСТАХ СПЕЦІАЛІЗОВАНИХ ЗМК

*У статті проаналізовано мовні засоби репрезентації образу університету України як інституції в текстах університетських видань. За основу взято матеріали газет «Київський університет», «Київська політехніка», «Університетський кур'єр», «Харківський університет», «Каменяр» і «Одеський університет» за період 2014–2018 рр. Методом моніторингу текстів цих періодичних видань виділено основні лексико-семантичні групи лексики про університет, проаналізовано особливості їх функціонування й конотативного наповнення відповідно до актуальних подій в освітній сфері суспільства й проблематики журналістських текстів.*

*Виділивши основні лексико-семантичні групи лексики текстів університетських видань про образ університету та проаналізувавши мовні засоби, які містяться в текстах цих лексико-семантичних груп, ми зробили висновок, що образ університету в матеріалах спеціалізованих газет є суто позитивним. Найбільш часто вживаними мовними засобами є епітети «крайній» і «найкрайній» та різноманітні метафори позитивного оцінного значення. Незважаючи на значну кількість матеріалів на проблемні й дискусійні теми освітньої сфери в українському інформаційному просторі за досліджуваний період, вони майже не представлені в університетських виданнях. Це свідчить про бажання кожного ВНЗ зберегти свій позитивний образ і репутацію, відокремити себе від негативних обговорювань читачів. Темою більшості матеріалів спеціалізованих газет є активна діяльність і здобутки представників університету, позааудиторне життя студентів.*

*Аналіз мовних засобів реалізації образу університету України в текстах спеціалізованих медіа, їх емоційного та оцінного забарвлення дає можливість створити повну картину сучасного її стану та ставлення представників суспільства до подій, що відбуваються.*

**Ключові слова:** мовні засоби, лексико-семантичні групи лексики, емоційно-експресивна лексика, художні тропи, образ університету, університетські видання.

**Постановка проблеми.** Характерною особливістю сучасних медіадосліджень є зростання інтересу до вивчення текстів засобів масової комунікації, зокрема тих текстів, які є підґрунтям формування у читачів образу певних соціальних інституцій, організацій, підприємств. Під впливом економічних, технологічних, соціокультурних та інших умов цей образ може змінюватися, трансформуватися, набувати різних емоційних відтінків. Зважаючи на те, що сьогодні система вищої освіти України переживає процес реформування, спеціалізовані університетські видання ставлять перед собою завдання об'єктивно висвітлити актуальні проблеми вищої школи і водночас зберегти привабливий образ університету

в інформаційній площині. Виразниками образу українського університету слугують мовні засоби. У текстах університетських видань вони виконують роль своєрідних репрезентантів і підсилювачів позитивного й негативного образу університету, є важливими складниками образотворення.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** За основу ми взяли класифікацію освітньої лексики за лексико-семантичними групами Ірини Сербрянської, яка базується на тексті Закону України «Про вищу освіту». Дослідниця виокремила лексико-семантичні групи відповідно до розділів Закону, присвячених важливим питанням розбудови системи вищої освіти: «Типи та структура вищих навчальних закладів», «Організація освіт-

ного процесу», «Учасники освітнього процесу», «Забезпечення якості вищої освіти», «Управління вищим навчальним закладом» та ін. [9, с. 334–338; 8, с. 54–62]. Лексичний склад текстів освітньої тематики ще недостатньо досліджений мовознавцями, розглянуто лише окремі аспекти цього питання: латинізми освітньої сфери в українській мові (І. С. Макар) [3, с. 65–68], неологізми та мовні засоби метафоризації сфери освіти (І. М. Серебрянська) [10, с. 25; 9, с. 334–338; 7, с. 112–117], питання взаємовідповідності освітньої лексики в англійській та українській мовах (Н. О. Комісаренко, М. О. Возна та Н. М. Антонюк) [2, с. 207–211; 1, с. 125], арго, жаргон і сленг в європейському та американському мовознавстві, зокрема в текстах освітньої тематики (М. Ю. Руденко) [6, с. 212]. Загалом питанням лексико-семантичних особливостей газетних текстів приділено велику увагу з боку дослідників у галузі лінгвістики, педагогіки, психології, журналістики (І. В. Андрусак, Ю. В. Заблоцький, В. Й. Здоровега, Т. В. Желтоногова, О. О. Кучерова, І. Л. Михайлін, Л. В. Туровська, Л. М. Василькова, Н. Й. Коцюба та ін.), однак особливості використання мовних засобів у текстах університетських видань детально досліджено не було.

**Постановка завдання.** Метою статті є формування сучасної мовної картини образу університету України як інституції через призму текстів університетських видань. Зважаючи на мету, ми виокремили такі завдання:

– виділити основні лексико-семантичні групи лексики текстів університетських видань про образ університету;

– проаналізувати мовні засоби, які містяться в текстах цих лексико-семантичних груп.

**Виклад основного матеріалу.** Для проведення дослідження ми вибрали спеціалізовані видання шести найбільш рейтингових ВНЗ України [5]: «Київський університет» (Київський національний університет імені Тараса Шевченка), «Київська політехніка» (Національний технічний університет України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського»), «Університетський кур'єр» (Національний університет біоресурсів і природокористування України), «Харківський університет» (Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна), «Каменярь» (Львівський національний університет імені Івана Франка), «Одеський університет» (Одеський національний університет імені І. І. Мечникова). Часові рамки моніторингу видань – 2014–2018 рр., вибірка зумовлена ухва-

ленням парламентом нового Закону «Про вищу освіту» у липні 2014 р. [4] і першим п'ятиріччям його дії.

Класифікація освітньої лексики за лексико-семантичними групами Ірини Серебрянської дає можливість структурувати лексичне розмаїття журналістських текстів про університет і зробити висновок, що матеріали університетських видань відповідної тематики є емоційно забарвленими, сповненими значною кількістю мовних засобів, які увиразнюють і підкреслюють зображення актуальних питань української освітньої сфери, частково віддзеркалюють сучасну мовну картину галузі вищої школи України. Зважаючи на майже абсолютну перевагу текстів позитивного емоційного значення над негативними, можемо зробити висновок, що й мовні засоби транслюють виключно позитивний образ університету та використовуються авторами для формування саме привабливого образу ВНЗ в уяві читачів. Наприклад, позитивний образ університету підкріплює низка відповідних епітетів, які свідчать про те, що українськими вишами можна пишатися: «КПІ є *потужним науково-освітнім, інноваційним, культурним, молодіжним центром* нашої країни» («Київська політехніка», № 1–2, 2015 р.), «Університет ... *потужний, освітній, культурний, науковий центр*» («Харківський університет», № 15, 2014 р.).

Однак інколи залежно від контексту освітня лексика в текстах про університет може набувати амбівалентного оцінного забарвлення. Особливо яскраво це прослідковується в матеріалах, де порівнюються українські й іноземні університети. Так, у цитаті «*Навчання заради знань, а не заради диплому* – це перше, що відрізняє вищу школу в Німеччині від української» («Київський університет», № 2, 2016 р.) виділена жирним курсивом антитеза свідчить про перевагу одного з аспектів німецької вищої освіти над українською. «Шкода, що в Україні *ці здібні, талановиті дослідники не можуть працювати в таких умовах і на такому обладнанні*, які їм надали в ТУ Дрездена та у Фраунхофер-Інститутах» («Київська політехніка», № 36, 2014 р.) – у цій цитаті позитивно конотовані епітети *здібні, талановиті дослідники* підкреслюють загальне негативне емоційне значення інформаційного повідомлення.

Проте існують і протилежні думки. Наприклад, у цитаті «Такого *різноманіття* англomовних програм, як у нашому Університеті, у Туреччині просто немає» («Київський університет», № 3, 2018 р.) позитивна лексема *різноманіття*

використовується для зображення освітніх переваг КНУ імені Тараса Шевченка над університетами Туреччини. Наголошують автори матеріалів університетських газет і на особистісних аспектах вибору героїв їхніх статей: «Були запрошення з двох університетів Франції. *Але Україна – моя земля*. І хоча не дуже тут сьогодні цінують науку та професорів, що її розвивають, *але мій принцип: залишатися працювати у своєму університеті*» («Харківський університет», № 6, 2017 р.). Дві виділені антитези свідчать про патріотичні почуття героя інтерв'ю, які є для нього важливішими за інші практичні, побутові, матеріальні чинники.

Однією з ознак мовної реалізації образу університету України в тестах спеціалізованих ЗМК є *метафоризація*, приміром: *студентство – серце профкому, студенти – рушійна сила, студентська родина* («Харківський університет», № 15, 2017 р.), *університет – дім* («Київська політехніка», № 8, 2016 р.), *університет – храм науки* («Каменяр», № 1, 2015 р.), *ректор – керуюча сила* («Київська політехніка», № 18, 2015 р.), а також виникнення нових *авторських неологізмів*, які часто слугують для спрощення тексту, наприклад: *КПШники* («Київська політехніка», № 33, 2014 р.), *мечниковці* («Одеський університет», № 5–6, 2014 р.), *студоцентризм* («Харківський університет», № 5, 2018 р.).

Здійснивши моніторинг університетських видань і користуючись класифікацією освітньої лексики за лексико-семантичними групами Ірини Серебрянської, ми виокремили дві лексико-семантичні групи, актуальні для нашого дослідження: «*Типи та структура вищих навчальних закладів*» й «*Учасники освітнього процесу*».

**1. Типи та структура вищих навчальних закладів.** Ця група складається зі значної кількості номінацій університету, які, своєю чергою, класифікуються за категоріями, що характеризують діяльність ВНЗ:

– оцінка діяльності: *найкращий університет* («Київський університет», № 6–7, 2014 р.), («Київський університет», № 14–15, 2014 р.), («Харківський університет», № 14, 2014 р.); *кращий університет* («Київський університет», № 10, 2014 р.), («Київська політехніка», № 8, 2014 р.), («Харківський університет», № 11, 2018 р.), («Одеський університет», № 9–10, 2014 р.); *провідний університет* («Одеський університет», № 9–10, 2014 р.), («Каменяр», № 1, 2014 р.), («Київська політехніка», № 21, 2014 р.), («Університетський кур'єр», № 7–8, 2016 р.); *най-*

*рейтинговіший університет* («Київський університет», № 12, 2014 р.);

– ступінь престижу та визнання в суспільстві: *престижний університет, найпрестижніший університет* («Київський університет», № 8, 2016 р.), («Харківський університет», № 11, 2015 р.); *відомий університет* («Київський університет», № 6, 2017 р.), («Київська політехніка», № 1–2, 2015 р.); *еталонний університет* («Харківський університет», № 11, 2014 р.);

– рівень якості надання освітніх послуг: *потужний науковий центр* («Київський університет», № 4, 2018 р.), («Київська політехніка», № 1–2, 2015 р.), («Харківський університет», № 15, 2014 р.);

– ставлення студентів та співробітників до університету: *alma mater* («Київський університет», № 1, 2014 р.), («Київський університет», № 8, 2018 р.), («Харківський університет», № 4, 2018 р.);

– статус у структурі МОН: *вільний університет* («Київський університет», № 3, 2016 р.), («Каменяр», № 7, 2016 р.); *автономний університет* («Київська політехніка», № 9, 2015 р.), («Київський університет», № 8, 2017 р.).

Окрім традиційних номінацій, які описано вище, наявна в текстах університетських газет цієї лексико-семантичної групи й метафоризація поняття. Наприклад, *університет – символ і зосередження потуги наукового раціоналізму, джерело невмирущого національного духу* («Каменяр», № 1, 2014 р.), *університет – храм науки* («Каменяр», № 1, 2015 р.), *університет – кращий барометр суспільства* («Одеський університет», № 5–6, 2015 р.).

Про ступінь престижу й визнання університету в суспільстві свідчить також градація в поєднанні з метафорою і гіперболою «*Він – еталон Харкова, інтелекту держави, нашої долі*» («Харківський університет», № 11, 2014 р.). У цій статті йдеться про годинник на головному корпусі ХНУ імені В. Н. Каразіна, однак його роль у культурному житті суспільства значно перебільшена й є виключно суб'єктивною думкою автора.

Зважаючи на виключно позитивний образ університету в лексико-семантичній групі «*Типи та структура вищих навчальних закладів*», мовні засоби в текстах газет не відрізняються різноманіттям й обмежуються епітетами й метафорами.

## 2. Учасники освітнього процесу.

Учасниками освітнього процесу в матеріалах досліджуваних видань є студенти, викладачі й ректори. Тематами більшості матеріалів цієї

групи є активна діяльність і здобутки представників університету та позааудиторне життя студентів, тому ми об'єднали статті вищевказаної тематики в такі номінації: **студенти – вмотивованість до навчання, студенти – активна позиція, викладачі – активна діяльність, студенти й викладачі – позааудиторна діяльність, ректори – активна діяльність, викладачі й студенти – війна**. Їх можна класифікувати за кількома категоріями, які представлені у вигляді асоціативних пар і характеризують діяльність представників університету.

**Студенти – вмотивованість до навчання: найкращі студенти** («Уважаю себе однією з найкращих студенток університету, займаюся науковою роботою» («Київський університет», № 1, 2014 р.)), («Звання *«Кращий студент міста Києва»* виборола представниця НУБіП» («Університетський кур'єр», № 1, 2018 р.)), **сильні студенти, найсильніші студенти** («Група *найсильніша* в плані академічної успішності» («Харківський університет», № 2, 2014 р.)), («... четвертокурсники першої групи – *найсильніші студенти* на факультеті» («Харківський університет», № 14, 2014 р.)), **успішні студенти** («Серед *найуспішніших студентів* – Світлана Тарасова...» («Харківський університет», № 2, 2014 р.)), («Автори *успішних стартанів*, переможці міжнародних олімпіад...» (Одеський університет, № 1–2, 2014 р.)).

**Студенти – активна позиція: активні студенти, студенти-активісти** («Цьогорічні студенти вже встигли заявити себе *активними*» («Київський університет», № 16–17, 2014 р.)), («Студенти – це та *рушійна сила*, яка дає профкому можливість розвиватися та активно діяти. Студенти – це *серце профкому*» («Харківський університет», № 15, 2017 р.)), («Свято юних і цілеспрямованих... Студентство – *велике братство* праглих знань» («Одеський університет», № 11–12, 2016 р.)).

**Викладачі – активна діяльність: викладачі-дослідники, викладачі-науковці** («*Роботи науковців виборюють високі нагороди*» («Київський університет», № 2, 2018 р.)), («За результатами *наполегливої праці* її визнали переможцем конкурсу «Молодий викладач-дослідник 2014» («Київська політехніка», № 7, 2015 р.)), («...доцент ІТС Дмитро Анатолійович Міночкін належить до *родини кийвських політехніків*. А за підсумками університетського конкурсу «Викладач-дослідник» його названо серед переможців за 2016 рік» («Київська політехніка», № 34, 2017 р.)).

**Студенти й викладачі – позааудиторна діяльність: чуйні студенти, доброзичливі викладачі** («Харківський університет», № 7, 2015 р.; «Харківський університет», № 16, 2014 р.; «Київський університет», № 6–7, 2014 р.); **викладачі й студенти – взаємодія й співробітництво** («Оксана Миколаївна дає нам завдання додому, прощасмося *майже як друзі*» («Харківський університет», № 6, 2014 р.)), («*Студентоцентризм* – головне в діяльності. На жаль, дуже мало для цього часу» («Харківський університет», № 5, 2018 р.)), («...для досліджень, у яких братимуть участь *не тільки викладачі, а й студенти-бакалаври*» («Київський університет», № 2–3, 2014 р.); **студенти – міжособистісні стосунки** («Мої одногрупники Валерія Буглова та Євген Селєзньов першими з ЛЖ-32 приміряли на себе *пути Гіменей*» («Харківський університет», № 4, 2015 р.)), («*Старшокурсники стануть опорою для молодших колег*, допоможуть максимально швидко влитися в університетське життя» («Київський університет», № 8, 2016 р.)).

**Ректори – активна діяльність: ректори-взаємодія зі студентами** («Ректор *тепло привітав* студентів, які хочуть навчатися в нашому університеті» («Київський університет», № 8–9, 2014 р.)), («Ми домовилися працювати системно. Дуже приємно було відчувати, що ректор – *і як керівник, і як людина* – тебе розуміє» («Університетський кур'єр», № 15–16, 2015 р.)); **ректори – міжнародна співпраця** («...було б неможливим без рішення, насамперед, ректора КПП Михайла Згуровського. Саме він став *тою керуючою силою*...» («Київська політехніка», № 18, 2015 р.)), («Рішенням Сенату університету «Нижній Дунай», м. Галац, Румунія, *ректор ОНУ імені І. І. Мечникова удостоєний ступеня Doctor Honoris Causa*» («Одеський університет», № 7–8, 2016 р.)).

Активна діяльність і здобутки викладачів і студентів університетів є центральною темою в матеріалах усіх досліджуваних видань. При цьому використовується низка позитивно забарвлених епітетів, які в підсумку є одним із чинників формування привабливого образу університету. Студенти на сторінках газет є **найкращими, сильними, найсильнішими, успішними, активними, чуйними**, викладачі – **доброзичливими, наполегливими в роботі**, ректори – **привітними, мудрими керівниками**.

Додають образності діяльності учасників освітнього процесу й метафори: студенти є **серцем профкому, великим братством, рушійною**

*силою*, ректори – *керуючою силою*, представники КПІ – *родиною київських політехніків*. Окрім вищевказаних мовних засобів, у текстах лексико-семантичної групи «Учасники освітнього процесу» знаходимо неологізми (*студоцентризм*), фразеологізми (*пути Гіменей*), паралелізми (*і як керівник, і як людина*), порівняння (*майже як друзі*).

Показово, що попри значну кількість негативних і проблемних статей в українському інформаційному полі, центральними героями яких є студенти й навіть викладачі (низький рівень успішності студентів, плагіат у навчальних роботах і дисертаціях, корупція в адміністративних колах університетів, випадки міжособистісних скандалів, низький рівень заробітної плати й стипендії та ін.), ці теми практично не висвітлені на сторінках університетських видань. Частково в матеріалах досліджуваних газет описано тему плагіату, однак тільки в контексті успішної боротьби із цим негативним явищем в академічному середовищі та як констатація факту: «До *наймасштабнішої* в Україні реформи – судової – *активно* долучаються науковці КНУ... Відтепер порядку у цій галузі стане більше: Указом Президента України від 29 вересня 2017 р. утворено Вищий суд з питань інтелектуальної власності» («Київський університет», № 9, 2017 р.); «Про створену в КПІ *жорстку, але дієву* систему виявлення «*позичених думок і висновків*» у дисертаційних роботах і про кілька випадків покарання таких «*позичальників*» та їх наукових керівників поінформував Михайло Ільченко» («Київська політехніка», № 9, 2015 р.). Епітети *наймасштабніша реформа* й *активно долучаються* мають позитивне емоційне забарвлення й свідчать про бажання співробітників КНУ імені Тараса Шевченка боротися з явищем плагіату. Антитеза *жорстка, але дієва* безпосередньо говорить про результативність у подоланні плагіату, а слова й вислови «*позичені думки і висновки*» і «*позичальники*», вжиті в переносному значенні, надають тексту ще більшої образності.

У матеріалах аналізованих видань ми знайшли лише одне підтвердження тому, що в університетському середовищі плагіат усе ж існує, однак відразу ж автор пояснив ситуацію: «Серед студентів *невеликий* відсоток академічного шахрайства таки існує. 5% магістерських робіт були повернені на доопрацювання. Мова не йшла про плагіат як такий. А скоріше за все, про *ненавмисний* плагіат. Деякі студенти не добре розуміють систему цитування» («Харківський університет», № 14,

2017 р.). Епітети *невеликий відсоток* і *ненавмисний плагіат* надають традиційно негативному поняттю плагіату частково позитивний емоційний відтінок і ніби виправдовують дії студентів.

Новою і важливою темою на сторінках університетських видань є війна на Сході України, або АТО. Асоціативна пара *викладачі й студенти – війна* об'єднує перш за все матеріали про патріотизм і громадянську позицію представників університету: «Студенти багатьох вишів *зі зброєю в руках* стали на захист нашої держави. Переважна більшість тих студентів *поповнила лави* добровольчих батальйонів» («Київський університет», № 1, 2016 р.), «Цього разу акція відбулася під гаслом *«Макулатуру збираємо, нашим в АТО допомагаємо!»*» («Київський університет», № 9–10, 2015 р.), «Сьогодні лічильник на офіційній сторінці *мехматян* показує суму майже у 2 мільйони гривень. Група мехмату – *це і вчорашні випускники, і люди, які закінчили факультет 40 років тому*. Вони *волею долі розкидані* по всіх континентах» («Каменяр», № 3, 2015 р.). Сталі вислови *зі зброєю в руках* і *поповнила лави батальйонів* надають проблемі громадянського вибору студентів ще більшої глибини й навіть трагізму, неологізм *мехматяни* й антитеза *і вчорашні випускники, і люди, які закінчили факультет 40 років тому* наголошують на єдності, небайдужості студентів і випускників університету до подій на Сході України, а креативне гасло благодійної акції *«Макулатуру збираємо, нашим в АТО допомагаємо!»* свідчить про бажання організаторів привернути увагу якомога більшої кількості людей й допомогти бійцям АТО.

**Висновки і пропозиції.** Проаналізувавши тексти спеціалізованих видань ВНЗ, ми зробили висновок, що образ університету України є виключно позитивним. Моніторинг періодичних газет щодо мовної реалізації проблематики образотворення вищої освіти свідчить про майже повну відсутність статей на проблемні, дискусійні, гостро соціальні теми й абсолютну перевагу матеріалів внутрішньоуніверситетського спрямування. Важливе місце в мові газетних текстів посідають образні номінації – епітети й метафори.

Лексика матеріалів університетських видань відповідної проблематики є емоційно забарвленою, інколи набуває амбівалентних оцінних значень, як позитивних, так і негативних. Емоційно-експресивна лексика й художні засоби надають мові інформаційних повідомлень образності, роблять її яскравою й підвищують емоційний вплив на читача, увиразнюють і під-

креслюють ті складники тексту, на які необхідно звернути увагу.

Результати аналізу виділених із контексту асоціативних пар, їх лексичного наповнення і, як висновок, процесу образотворення університету є підґрунтям для майбутніх досліджень у галузі

соціальних комунікацій, іміджології, когнітивної лінгвістики, інших міждисциплінарних проєктів. Наступним етапом нашої наукової роботи є моніторинг мовної картини образу університету України в текстах найрейтинговіших всеукраїнських видань.

#### Список літератури:

1. Возна М. О., Антонюк Н. М. Освітня лексика в англо-українському та українсько-англійському перекладі. *Матеріали Міжнародної наукової конференції «Мова як світ світів. Граматика і поетика текстових структур»*. Київ : КНУ ім. Тараса Шевченка, 2010. С. 115.
2. Комісаренко Н. О. Лексико-семантичне поле «освіта» в англійській та українській мовах та проблема взаємовідповідності освітньої лексики. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету*. 2010. Вип. 22. С. 207–211.
3. Макар І. С. Латинізми освітньої сфери в українській мові. *Науковий вісник Чернівецького університету. Германська філологія*. 2014. Вип. 692–693. С. 65–68. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvchnugf\\_2014\\_692-693\\_21](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvchnugf_2014_692-693_21) (дата звернення: 30.04.2021).
4. Про вищу освіту : Закон України від 01.07.2014 № 1556-VII. Дата оновлення: 28.09.2017. URL: <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/1556-18> (дата звернення: 30.04.2021).
5. Рейтинг університетів «ТОП-200 Україна» 2017 року. URL: <http://osvita.ua/vnz/rating/64884/> (дата звернення: 30.04.2021).
6. Руденко М. Ю. Арго, жаргон і сленг у європейському й американському мовознавстві: історія і сучасний стан дослідження : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.15 ; Південноукр. нац. пед. ун-т ім. К. Д. Ушинського. Слов'янськ, 2019. 270 с.
7. Серебрянська І. М. Метафоризація освіти в мові ЗМІ (соціоморфні моделі). *Українське мовознавство*. 2018. Вип. 2(48). С. 112–117.
8. Серебрянська І. М. Мовна реалізація проблематики вищої освіти на шпальтах українських газет. *Філологічні трактати*. Вип. 8(3). С. 54–62.
9. Серебрянська І. М. Неологізми українського медіадискурсу як характеристика сучасного соціуму. *Матеріали Міжнародної наукової конференції «Журналістська освіта в Україні: світові професійні стандарти»*. Суми : СумДУ, 2020. С. 125.
10. Серебрянська І. М. Формування українського поняттєво-термінологічного апарату вищої освіти в умовах модернізації національної вищої школи. *Мова і культура*. 2015. Вип. 18. Т. 3(178). С. 334–338.

#### Volyk A. V. LANGUAGE REALIZATION OF THE UNIVERSITY IMAGE IN THE TEXTS OF SPECIALIZED MEDIA

*In the article was analyzed linguistic means of representation of the image University of Ukraine as an institution in the texts of university publications. The materials of the newspapers "Kyiv University", "Kyiv Polytechnic", "University Courier", "Kharkiv University", "Kamenyar" and "Odessa University" for the period 2014-2018 are taken as a basis. The method of monitoring the texts of these periodicals identified the main lexical and semantic groups of vocabulary about the university, analyzed the features of their functioning and connotative content in accordance with current events in the educational sphere of society and the problems of journalistic texts.*

*Having identified the main lexical and semantic groups of vocabulary texts of university publications on the image of the university and analyze the language tools contained in the texts of these lexical and semantic groups, we concluded that the image of the university in specialized newspapers is purely positive. The most commonly used language tools are the epithets "best" and "best" and various metaphors of positive value. Despite the significant amount of materials on problematic and debatable topics of education in the Ukrainian information space during the period under study, they are almost not presented in university publications. This indicates the desire of each university to maintain its positive image and reputation, to separate itself from the negative discussions of readers. The topic of most materials of specialized newspapers is the active work and achievements of university representatives, extracurricular life of students.*

*Analysis of the linguistic means of realization of the image of the University of Ukraine in tests of specialized media, their emotional and evaluative coloring makes it possible to create a complete picture of its current state and the attitude of society to the events.*

**Key words:** language means, lexical-semantic groups of vocabulary, emotionally-expressive vocabulary, artistic means, image of university, university editions.

**Загороднюк В. С.**

Херсонський державний університет

## ДИФУЗИЯ ЖАНРУ ПОДОРОЖНЬОГО НАРИСУ В РОМАНІ «ПОДОРОЖ НА ПУП ЗЕМЛІ» МАКСА КІДРУКА

*У статті окреслено взаємодію подорожнього нарису, його складників із художнім текстом у романі «Подорож на Пуп Землі» Макса Кідрука. Виявляється жанровий симбіоз, взаємопроникнення публіцистичності й художності. Традиційні характеристики подорожнього нарису в цьому творі набувають сучасних літературних зображально-виражальних засобів. Цим автор розширює діапазон твору, надає йому нової образності й динаміки.*

*У дослідженні засвідчено, що основні параметри подорожнього нарису стали сюжетотворчими чинниками, визначили концепцію роману, авторську позицію в ньому, яка сфокусована на подорожніх мотивах.*

*Розкрито змістову наповненість твору саме завдяки динаміці, що уможливлена постійним рухом автора-мандрівника, його відкриттями, враженнями від побаченого, почутого, осмисленого, проаналізованого. Ці досліджені процеси дають змогу говорити про авторську здатність трансформувати традиційне з подорожнього нарису з публіцистичним наповненням у сучасний літературний дискурс.*

*У дослідженні зазначається, що читабельність роману забезпечена використанням дифузії жанру. Цим автор створює новий твір, який вписується у сучасний інформаційний простір, а також тим, що публіцистично-художньо порушує складні екологічні та духовні проблеми. Вони актуальні, потребують невідкладного вирішення. Під час висвітлення цих проблем письменник використовує результати наукових досліджень, наукові аргументи, зіставляє їх, робить висновки, прогнози. При цьому його публіцистично-художня стильова манера дозволяє донести матеріал до читачів змістовно і переконливо. Тому наукова термінологія у романі «Подорож на Пуп Землі» сприймається реципієнтом із розумінням, а наявність у творі посилань, коментарів, перекладів, наприклад з англійської та іспанської мов, підсилює цей процес розуміння, коли йдеться про кліматичні зміни на Землі, а саме підвищення температури, та вплив цієї динаміки на життя планети, про те, які виклики та загрози це спричиняє. У цьому контексті розглядаються природні катаклізми: лісові пожежі, повені, торнадо. Посилання письменником у творі, як уважають авторитетні вчені-експерти, надає йому змістової переконливості. Це ще раз підкреслює, що публіцистичний виклад матеріалу в поєднанні з художнім (а також із залученням наукових даних) є стилетворчою ознакою твору. І в статті це аргументовано.*

**Ключові слова:** письменник, подорожній нарис, жанр, подорож, публіцистичний, художній, література.

**Постановка проблеми.** У романах Макса Кідрука часто публіцистичне переплітається з художнім, вони взаємодіють, створюючи нову творчу цінність. Це особливо наявне у творах, тематика яких пов'язана з подорожами («Подорож на Пуп Землі», «Мексиканські хроніки», «На Зеландію», «Навіжені в Перу»). Лейтмотив подорожі став домінантою сюжетотворення. У сучасних умовах входження подорожнього нарису і його складників у художній твір – явище розповсюджене. Цей журналістський жанр еволюціонує в літературну образну систему, гібридується. Журналістикознавчі та літературознавчі дослідження це підтверджують. Саме так виникає

подорожній роман. Це підтверджує і М. Кідрук: «Я починав із травелогії (книжок-подорожей – В.З.), тому що це дало змогу закріпитися в сучасній українській літературі. Це було щось нове для вітчизняних читачів» [6, с. 6]. Дослідження цього явища зумовлює актуальність нашої статті. У ній на прикладі роману «Подорож на Пуп Землі» М. Кідрука показано нову динаміку жанротворення подорожнього нарису, його потенційні розширення. У цій новизні бачиться потреба дослідження цього процесу і його пояснення.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Реалії сучасного жанротворення динамічні, а подорожній нарис є невід'ємною частиною



цього процесу. Праці О. Гусевої, О. Глушко, Л. Темченко, К. Стецюк, О. Александрова, В. Здоровеги, присвячені цій проблемі, вказують на її трансформацію та багатофункціональність. Це особливо актуалізується у тревелогійних текстах. Наведені вище твори М. Кідрука за жанровим визначенням є романами. Однак у них є очевидні нарисові ознаки. Про «Мексиканські хроніки» О. Гусева констатує, що «вони написані з дотриманням жанрової нарисової традиції, тому становлять інтерес для дослідження саме нарисув в його сучасному вигляді» [4, с. 223]. У цьому розумінні розглядаємо і «Подорож на Пуп Землі». Уже в назві твору наявне слово «подорож», що асоціюється з нарисом. О. Александров, досліджуючи подорожній нарис у контексті масових комунікаційних моделей, резюмує: «Реконструкція, систематизація та класифікація цих моделей (залежно від виду масової комунікації з властивою лише йому комунікаційною метою автора (суб'єктна сторона твору) та жанрового змісту (об'єктна сторона твору)) – комплекс проблем, які постають перед дослідником історії подорожнього нарисув, починаючи з путівника й завершуючи сучасним тревелогомом» [5, с. 32–33]. Л. Темченко говорить, що «цілком логічна і деяка трансформація жанру традиційного подорожнього жанру» [12, с. 302]. Отож, сучасні дослідження науковців підтверджують його динаміку, здатність реагувати на нові вербальні пошуки майстрів слова.

**Постановка завдання.** Метою статті є виявлення та аналіз подорожнього нарисув, його структурних частин, вияв жанротворчих змін і вплив його на роман «Подорож на Пуп Землі» М. Кідрука. Письменницький жанровибір аргументується тематичною динамікою твору, що завжди передбачає рух як фізичну дію, а також у ньому обов'язково наявна пізнавальна просвітницька концепція. Жанр нарисув ефективно співвідноситься з авторським задумом «Подорожі на Пуп Землі». Роблячи висновок про нарис як жанр, Вальтер фон Ла Рош узагальнює: «...Адже тема сама по собі сповнена такої життєвої реальності та наочності, що авторові не довелося довго розмірковувати над тим, як подати матеріал у найбільш виразний спосіб» [2, с. 132]. Такий спосіб М. Кідрук творчо реалізував.

Моніторячи змістову наповненість твору, доцільним є застосування біографічного методу, оскільки його дотичність до авторського «я», його переконань, дій, учинків, уподобань, умінь уможливило переконливий і творчий виклад

матеріалу, наявність у ньому авторських оцінок і коментарів.

Використання історичного методу допомогло висвітленню різних історичних фактів, подій, явищ, дат, імен, які задіяні у творі і які забезпечували під час розвитку сюжетної лінії показ політематичності дорожніх пригод, вражень, відкриттів, що стало об'єктом дослідження, а його предметом – жанрова дифузія подорожнього нарисув. Її еволюція і наповнення художньо-подорожнім змістом реалізувалися в читабельному романі.

**Виклад основного матеріалу.** Твір «Подорож на Пуп Землі» майже вписується в схему традиційної композиції: пролог, частини (а їх чотири), епілог. Є лише один виняток – після прологу маємо ще розділ «Між двох світів: передісторія». Це екскурс у дитинство автора, до формування його світоглядних переконань. На них читання завжди мало неабиякий вплив, особливо у дитячому віці. І чергова прочитана книга майбутнім автором «Подорожі на Пуп Землі» була «Що з тебе виросте, Фрітьофе?», у якій розповідалося про полярника Фрітьофа Нансена. А в подальшому були книги з цієї тематики «про немислимі та відчайдушні мандрівки Роберта Пірі, Умберто Нобіле, Роберта Скотта, Фредеріка Йохансена та Раула Амундсена» [8, с. 15–16]. Їх вплив був однозначним. Тому звучить висновок: «Я, коли виросту, подорожуватиму» [8, с. 17]. Звернення М. Кідрука до різної бібліографії подорожньої тематики у творах є частим, що і зрозуміло. Основними з них у «Подорожі на Пуп Землі» є доробки таких авторів: Тура Хейерда, Педро Сьеса де Леона, Джеймса Кука, Себастьяна Енглера, Юрія Лисянського. Інформація кожного з них задіяна письменником у його творі, осмислена й інтерпретована. Подорож від зародження мрії про неї з подальшим описом найрізноманітніших пригод, відкриттів, проблем на планеті Земля, вдумливий розгляд її фотографії, зробленої «з відстані майже сім мільярдів кілометрів» [8, с. 360] супутником NASA – такий творчий діапазон у «Подорожі на Пуп Землі» Макса Кідрука. І в ній не тільки пізнавальний компонент, наявний у подорожах, мандрівках, а й проблемний. Хоч тихоокеанський острів Пасха, що став головним образом у романі, як зазначає автор, «...бачився настільки далеким, що я ні на мить не міг припустити, що звичайний хлопчик з України зможе колись туди потрапити...» [8, с. 19], та здійснення цієї мрії у письменника відбувається з описом на підготовку до подорожі багатьох життєвих реалій, що додають художньої виразності, гумору, комуніка-

ційних несподіванок, як це є у спілкуванні наратора з Яном Фідлером, що подорожував із ним. Узагальнене образотворення Яна формується на таких основних чинниках: знає п'ять мов, розуміє анекдоти про СРСР, за вечір може випити п'ятнадцять пляшок пива, вегетаріанець, неодружений, дітей не має. Що з цього найважливіше для подорожі – вирішувати читачам. Він як син дипломата звик до частих переїздів, тому відповідь наратору була ствердною: «Та-а-ак, чувак! Та-а-ак!!! Ти ще запитуєш?! Звісно, я їду з тобою!» [8, с. 22]. Вони назвали себе «Експедиція», повітряний маршрут якої визначався перельотами: «Стокгольм – Мадрид – Кіто – (... тут ми мандруємо Південною Америкою...) – Сантьяго – Рапа Нуї – Сантьяго – Мадрид – Стокгольм» [8, с. 42]. «Відстань до острова Пасхи прямою від міста Київ – 15 375 кілометрів» [8, с. 34], однак для Макса і Яна вона значно збільшувалася, адже вони до кінцевої мети подорожували через Еквадор, Перу, Чилі різними транспортними засобами. Це реалії для сучасного подорожнього нарису. Тому логічним є перелік цих основних засобів: літаків («Boeing-737», «Boeing-767», «Boing-707», «Airbus A 320», «Cessna», «McDonnell Douglas DC -6», «Space Shuttle»); автомобілів («Тойота», «Nissan 4×4», «Chevrolet», «Sukuri»); водного транспорту («Алькатрос», плавучі острови з очерету тотора, вітрильників «Adkventure», «Resolution», «Резолюшн»). Т. Бондаренко зазначає: «Використання цих найменувань умотивоване бажанням відтворити колорит відповідної доби» [1, с. 55]. Водночас у М. Кідрука цей транспорт характеризується різними зображально-виражальними засобами: «Пом'ятий Boing-737, який років двадцять тому... можна було назвати білосніжним...» [8, с. 29]; «Он моя машина, – він недбало кивнув у бік старенького блідо-зеленого «Nissan» із кузовом типу універсал» [8, с. 105]; «Довкола нас снувало безліч мотоциклетних колясок-таксі, які чимось нагадували пришелепкуватих однооких жуків» [8, с. 110]; «Для того, щоб обґрунтувати свою гіпотезу, він зв'язує до купи кілька поліняк, будуючи точну копію інкського бальсового плота, навантажує їх тільки натуральними продуктами та вирушає на захід в океан» [8, с. 265–266]. З опису транспортного засобу бачиться ставлення до нього мандрівника, вимальовується картина, що визначає роль, значення, плани, надії, сумніви на майбутню подорож, а також оцінка та висновки з тієї, що вже відбулася.

Персонажі-бекпекери твору часто долають різні дистанції з різних причин пішки.

У М. Кідрука на позначення цього руху використовується численна синонімічна низка дієслів: іти, мандрувати, подорожувати, заходити, п'ястися, посунути, перетнути, вибратися, вибрести, переходити, перетинати, попертися, штурмувати, спускатися, вшиватися, притюпати, трюхикати, швендяти, човгати, вискакувати, простувати, чухрати, просуватися, чеберяти. Цей перелік можна продовжувати. Якщо додати до нього дієслова, пов'язані ще й із транспортом, то цей синонімічний ряд значно збільшиться, вказуючи на те, що це подорожній роман. І рух як основа подорожнього нарису тут набуває різномасштабності, осучаснюється, стає своєрідним персонажем твору і безпосередньо впливає на поведінку і дії бекпекерів, характеризує їх. «Незалежно від того, хто чи що було нашим творцем – Всевишній, еволюція або ж звичайна випадковість, – вони не думали про те, що людина, не вмючи літати й бігаючи чи не найповільніше з усіх ссавців-хижаків, зможе протягом кількох годин видряпуватися на чотири тисячі метрів угору» [8, с. 157], «Біг поступово стихився до звичайної ходи, а згодом – до кволого плазування» [8, с. 206]. Подорож є доміантним складником твору, що об'єднує і рухає навколо себе всі сюжетно-композиційні компоненти твору. Вона детально сплановується, вивчається і опрацьовується багато різноджерельної інформації, що і є частиною процесу письменницької роботи. Сама по собі подорож не може бути гарантом написання талановитої книги. М. Кідрук про «секрети» своєї творчості говорить стисло і зрозуміло: «Правила прості: багато читаєш, я вже казав, 80–100 книжок на рік, багато пишеш, мінімум 1 000 слів на день, тобто витрачаєш 6–7 годин на читання-писання щодня» [7, с. 15]. Тоді в автора буде теоретична інформаційна підготовка для майбутніх мандрів. У «Подорожі на Пуп Землі» М. Кідрук подає історичні вставки, легенди, виокремлені іншим шрифтом, що привертає увагу читачів і дає для них додаткову інформацію з різних питань, що висвітлюються у книзі, наприклад: «Історія Григорія Самолюка» [8, с. 118–119], «Лінії Наски» [8, с. 127–128], «Золото замість вівса» [8, с. 155–156], «Битва при Саксайуамані» [8, с. 163–164], «Легенда про Рів Іко – остання битва Довговухих» [8, с. 274], «Коли й чому кам'яні велетні попадали?» [8, с. 285–286]. Кожна з них є не тільки екскурсом у ретроспективу, а й поглядом на неї очима сучасника з імовірними новими поясненнями, гіпотезами.

Лінії Наска піший бекпекер може й не побачити, а з літака, що летить над ними, вони відкри-

ваються повністю, притягуючи своєю величчю і загадковістю. Політ Макса і Яна над ними був найемоційнішим у цій Експедиції, про що і описується в книзі. Автор дає наукові коментарі до побаченого, до того ж робить це досить фахово. Тут він використовує в письменницькому тексті мову науки. У випадку з Лініями Наска наратор за їх допомогою не знаходить відповіді на два основних питання: навіщо і як створювали ці геогліфи? Думки вчених не є вичерпними в поясненні цього феномену. Та для читачів в інтерпретації письменника, що подорожує, вони є цікавими. Можливо, хтось із них внесе нове віяння в розуміння цих двох основних питань, адже література і наука – це два погляди на пізнання світу. Вони не виключають одне одного в цьому.

Одним із геогліфів Наска є павук. В. Войтович стверджував: «За давніми переказами, Богтворець в образі павука заснував світ. Павук вважається пророчою істотою, очищувачем світу» [3, с. 353]. Звичайно, ця думка не дає повного пояснення вищепоставленим питанням, але дає інформацію для роздумів. Уздовж Панамериканської магістралі виявлено більше двадцяти геогліфів. Вони стали відкриттям і загадкою для бекпекерів Макса і Яна і такими залишаються для сучасної цивілізації.

У романі М. Кідрука «Не озирайся і мовчи» серед кількох образів-символів також є павук, що додає у твір містики. «Автор використовує ці символи у творі, щоб показати читачеві свідчення особливої надчутливої людини, здатної осягнути містичне в реальному світі» [9, с. 225]. Отже, є такі два авторські погляди на «павука», як реальний і містичний. Письменник-мандрівник намагається науково пояснити таємницю пустельного павука-геогліфа в Перу, однак наукове і містичне залишаються без вичерпної відповіді, хоча науковий підхід у творчості М. Кідрука домінує під час пояснення різних подій і явищ. Для глибшого розуміння цього питання наводимо думку О. Юрчук: «Найперше автор активізує особливу реляцію між літературою й наукою. Зауважимо, що ця тенденція іманентна сучасній українській прозі» [14, с. 58]. Ця реляція у романі «Подорож на Пуп Землі» домінує у подорожній формі і не без художніх і наукових смислів. Подальше продовження цієї дослідниці таке: «Поza скепсисом, що має місце серед adeptів точних наук щодо міждисциплінарності в контексті гуманітаристики загалом і літератури зокрема, маємо констатувати, що все частіше саме література актуалізує та інтегрує точні знання в суспільний простір» [14, с. 58]. Це

підтверджується і «Подорожжю на Пуп Землі». До того ж ці точні знання певною мірою ревізуються, автор порушує низку актуальних наукових проблем у доступній для читача формі, який не має необхідної фахової наукової підготовки. Його роздуми про парниковий ефект, парникові гази, смерть білих ведмедів, урагани, лісові пожежі, підвищення температури базуються на точних фактах, цифрах, спостереженнях і пов'язуються зі згубною діяльністю людської цивілізації. Порівняння історії острова Пасхи з історією планети Земля є не тільки ретроспективним, а й намаганням робити висновки і прогнози, адже природні ресурси Землі (і це вже очевидний факт ХХІ ст.) є вичерпними. Функціонування цієї планети, незважаючи на її екстенсивне та інтенсивне використання людиною, не досить вивчене, щоб робити обнадійливі прогнози на її майбутнє.

На прикладі цивілізації острова Рапа Нуї М. Кідрук показує, що бездумне використання природних ресурсів призведе до колапсу. І коли в цієї розвиненої острівної оази, яка стала деградувати, «перетворилася на зграйку дикунів, які гризуться між собою за останні шматки їжі» [8, с. 358], ще був шанс вижити, хоч і з розтратою своєї ідентичності та за допомогою комунікації із материковою частиною Землі, то де і звідки чекати цього шансу цій же Землі? Із космосу... Згадувана вище світлина Землі, зроблена супутником NASA, в М. Кідрука наштовхує на таку думку: «Я дивився на фотографію зоряного неба, де непомітну цятку зоряного неба було обведено червоним маркером, тобто виокремлено серед мільйонів інших цяток: *пустих, бездушних, ворожих нам планет*, від яких її відділяють сотні мільярдів кілометрів. І тоді я збагнув: *нам просто нема куди летіти...*» [8, с. 360]. І хоч сучасна космонавтика забезпечує польоти в космос, але питання постійного життя в ньому без земних ресурсів залишається утопією. І якщо жанрову основу книг про земні і космічні подорожі об'єднує подорож, то вони відрізняються одна від одної вже навіть за рівнем усвідомлення.

І. Кропивко про письменника-мандрівника пише таке: «Автор стає персонажем, зміщуються принципи белетристичного викладу та фактичної точності літератури нон-фікшн і журналістських творів...» [10, с. 11]. При цьому авторка звертається до термінів «нова журналістика» і «гонзо-репортажі» і дає їм роз'яснення: «Нова журналістика виникає як відхід у бік «олітературнення» й інтерпретаційності від основного принципу журналістів – неупередженого й ней-

трального подання інформації. У центрі уваги нових журналістів не стільки подія, скільки журналіст. Репортаж стає поверховим, читач більше дізнається про автора, ніж про об'єкт його дослідження. Мають бути задіяні всі чуття: читач має все побачити, почути, відчувати на смак, запах і дотик, тому журналіст повинен збирати факти, кольори, враження, емоції, передати те, що перебуває поза «кадром» об'єктивного журналізму, тобто суб'єктивне тло [див: 13, с. 14; 13, с. 101; 13, с. 104–105], [10, с. 11]; гонзо-журналістика передбачає суб'єктивізм автора, важливо те, як прочувається ним подія і які емоції викликає в читача, допускається вимисел, на відміну від нового журналізму» [див.: 13, с. 43; 13, с. 102], [10, с. 11]. Прочитання «Подорожі на Пуп Землі» М. Кідрука, посилаючись на ці сенси, дозволяє стверджувати, що її автор-мандрівник дає рецепієнту читабельний твір пізнавально-розважального характеру, однак у ньому порушуються і складні та актуальні проблеми.

Питання знання мов для кожного мандрівника є важливим. Це одна з гарантій комунікації, що сприяє вирішенню багатьох завдань, які виникають під час подорожі, допомагає швидше досягти поставленої мети. Тому мовне питання проходить через увесь твір у різних інтерпретаціях. Уживання у ньому англійських чи іспанських слів, виразів є стильовою ознакою письменника. Та особливу увагу приділено *ронго-ронго* – рапануйському ієрогліфічному письму. Достовірно не вдалося пояснити час і те, за яких умов воно виникло на цьому острові. *Ронго-ронго* входить в ієрархію писемностей шумерів, єгиптян, китайців, народів Мезоамерики. Хоч рапануйці за чисельністю значно поступалися перерахованим народам. Тому існують припущення щодо повноцінності цього письма, як і того, що воно розвинулося самотійно (без впливу зовнішніх чинників). Спроби його розшифрування не мають успіху. Висвітлення письменником-мандрівником проблеми *ронго-ронго* аргументоване різними гіпотезами, доказами, фактами. Тут автор поєднує науковий і публіцистичний стилі викладу матеріалу, оперуючи науковими даними і логічними висновками, стверджує про втрачені реалії його розшифрування. Можна припустити, що господарський занепад у Рапа Нуї відбувався паралельно з духовним. Другий спричинив перший, адже бездуховність породжує хаос, драматизм і трагізм у всіх сферах людського життя. Своєрідною компенсацією для *ронго-ронго* було рішення М. Кідрука зробити собі його тату. І деякі символи цього

письма за допомогою аборигена Мокомає були зататуєвані на руці письменника. Це був складний психологічний вибір для нього, але він це зробив. Ця пам'ятка сприймається не як прикраса, а як нагадування, що писемність і мова будь-якого народу є його ідентифікаційним кодом. Перенесення цієї події у сучасну українськомовну книгу є нагадуванням про проблему української мови в Україні. Таку аналогію викликає цей епізод, описаний М. Кідруком. І нема тут гіперболізації. Є бачення проблеми, яку потрібно вирішувати не татуванням, а більш дієвими демократичними державотворчими методами.

Автор у творі додає і футбольної тематики. Чилійська команда «Коло-Коло» грає зі збірною острова Пасхи. «Коло стадіону зібралося все населення острова Пасхи – від найменших рапануйчиків до статечних дідусів і бабусь» [8, с. 318]. І про цей матч інформували світові ЗМІ. «Чувак, я весь матч просидів за самісінькими воротами та бачив усі голи. Та-а-ак! Це мегакруто!.. [8, с. 320]. Його опис М. Кідруком є емоційним і додає до його подорожі спортивного азарту. І закономірно, що сучасна українська антологія «футбольної прози» має співавтора М. Кідрука з його твором «Трансфер», де також наявний подорожній мотив [11].

Та головним є те, що «Подорож на Пуп Землі» змушує задуматися над важливими екологічними і духовними (далеко не локальними) проблемами сучасного життя, що потрібно невідкладно вирішувати. Незважаючи на ретроспективу, це питання потребує відповіді: «Хтось може запитати: ну й що з того? Що нам до давно минулого? Набудували рапануйці своїх титанів, вирубали ліс, деградували, були винищені дикунами – полінезійцями – самі винні» [8, с. 351]. Ураховуючи перераховані причини в цій цитаті, звернемося до її продовження, адже тут автор не вважає, що екстенсивний розвиток острова був однією з головних причин його занепаду: «Корінь усіх їхніх нещастя криється зовсім не в обмежених ресурсах острова та навіть не в одержимості будівництва *моаї* [8, с. 351]. Загадка *моаї* продовжує залишатися загадкою. Ці багатотонні велетні, вирубані з вулканічної породи, визначали вірування рапануйців. Та вражає їх кількість і віра остров'ян через їх посередництво вшановувати вмерлих. У книзі наведені результати досліджень, висновків про походження та призначення, переміщення *моаї*. Автор зупиняється на п'яти теоріях, що пояснюють феномен цих пам'яток світового значення. Це праці Т. Хейердала, В. Маллойа, П. Павела, Ч. Лава, Д. Ван Тілбурга, Е. фон Данікена. Вони

вписуються в сюжет книги, є її науковим продовженням, однак без кінцевої аргументованої відповіді на питання про *моаї*, хоч описаний процес їх створення з п'яти пунктів, що наводиться автором, дає уявлення для сучасного туриста зрозуміти в загальних рисах цю технологію.

Подорож Макса і Яна безпосередньо островом Пасхи, пізнання цих кам'яних статуй є продовженням подорожі з пригодами, відкриттями і усвідомленням того, що вони це зробили, що подорож є частиною життя, тому відсутня альтернатива, щоб її замінити. Цей текст написаний із пієтетом, але з тим чуттям міри, що не переходить в сентиментальну галасливість (із художньою і публіцистичною переконливістю і тривалістю привабливістю). Свій творчий арсенал М. Кідрук реалізує і розвиває, переконуючи реципієнтів у перевагах подорожі як пізнання і розуміння світу. І коли в епілозі з'являються песимістичні штрихи про той день, коли подорож завершиться, то народжуються й нові ідеї на майбутню подорож.

Письменник шукає відповіді на причини деградації рапануйців. Вони мали можливість змінити місце проживання. Тобто на той час це було можливим зробити тільки водними транспортними засобами. Однак питання залишається дискусійним, адже дикуни-полінезійці, що воювали з рапануйцями, добиралися до їхнього острова тільки водним шляхом, то чому острів'яни не могли використовувати тодішній водний транспорт для свого порятунку, адже їхній цивілізаційний розвиток дозволяв це робити? Незважаючи на це, М. Кідрук стверджує: «Насправді основна

проблема рапануйців полягала в іншому: їм просто не було куди плисти... [8, с. 351].

Імовірна космічна подорож, над якою роздумує автор, залишається теорією для пересічного земного мандрівника. Маючи такі можливості, вона не вирішуватиме земних проблем, актуалізованих бекпекерами Максом і Яном. Кідрукове «нам просто нема куди летіти... [8, с. 360] привертає увагу читача до Землі. І коли авторові після завершення Експедиції була подарована книга Джошуа Слокама «Наодинці під вітрилами навколо світу», то те, як він сприйняв цей подарунок, дає змогу читачеві зрозуміти, що подорожі Макса Кідрука ще не закінчилися.

**Висновки і пропозиції.** Творчість Макса Кідрука, зокрема його роман «Подорож на Пуп Землі», має стильову дотичність до подорожнього нарису, який у творі набуває ознак художності, стає рушієм сюжетотворення, набуває потенційного образотворення. Традиційний подорожній нарис зазнає дифузії жанру, збагачуючись літературними зображально-виражальними засобами. Така симбіозна взаємодія уможливується подорожньою концепцією твору, його динамікою, спричиненою авторською позицією і творчим задумом, за якими інтерпретується багато різноматичної інформації, що стає складником тексту. Тут подорожній нарис трансформувалася у подорожній роман. Цей процес наявний і в інших творах подорожньої тематики письменника-мандрівника. Це автор не статички, а динаміки, що підтверджується його тривалісними творами, де ознаки подорожнього нарису наявні та потребують подальшого осмислення і дослідження.

#### Список літератури:

1. Бондаренко Т. Індивідуальний стиль Макса Кідрука. Молодий вчений. 2013. № 2. С. 54–57.
2. Вальтер фон Ла Рош Вступ до практичної журналістики. Київ, 2005. 229 с.
3. Войтович В. Українська міфологія. Київ, 2002. 663 с.
4. Гусева О. Сучасний подорожній нарис: особливості трансформації старого жанру. *Вісник Львівського університету. Серія «Журналістика»*. 2014 р. Вип. 39 (1). С. 221–226.
5. Діалог. Медіастудії. Збірник наукових праць / відповідальний редактор О. Александров. Одеса, 2015. 20' 2015. С. 8–35.
6. Кідрук М. «Аби стати письменником, ти маєш читати 1 книжку за три дні». *Українська мова та література*. Грудень 2014. № 23 (807). 50 с.
7. Кідрук М. «Найважчі дороги ведуть до найвищих вершин». *Літературна Україна*. 2014. 15 травня. С. 15.
8. Кідрук М. Подорож на Пуп Землі. Харків, 2016. 368 с.
9. Костецька Л., Курлова А. Образи символи в романі М. Кідрука «Не озирайся і мовчи». *Молодий вчений*. 2018. № 1 (53), частина II. С. 223–225.
10. Кропивко І. Карнавальне колесо постмодерністської реконструкції в текстах-подорожах М. Кідрука «Мексиканські хроніки» та Я. Рудницького «Тричі так!». *Слово і час*. 2018. № 9. С. 10–17.
11. Письменники про футбол. Літературна збірнка України / укл. С. Жадан. Харків, 2011. 320 с.
12. Темченко Л. Особливості сучасного подорожнього нарису в суспільно-політичних тижневиках. *Вісник Львівського університету. Серія «Журналістика»*. 2015. Вип. 40. С. 299–304.

13. Шутяк Л. «Новий журналізм» у медійному дискурсі України: генеза та жанрово – стилістичні ознаки : дис. ... канд. наук із соціальних комунікацій: 27. Дніпропетровськ, 2015. 195 с.

14. Юрчук О. Не/паралельні світи в романі Макса Кідрука «Не озирайся і мовчи». *Дивослово*. 2019. № 1. С. 58–61.

**Zahorodniuk V. S. DIFFUSION OF THE GENRE OF TRAVEL ESSAY  
IN THE NOVEL “JOURNEY TO THE NAVEL OF THE EARTH” BY MAX KIDRUK**

*The article outlines the interaction between the travel essay and its components with the literary text in the novel “Journey to the Navel of the Earth” by Max Kidruk. The symbiosis of different genres is revealed, as journalism intertwines with the art of literature. The traditional characteristics of the travel essay in this novel acquire modern visual and expressive literary means. In this way the author expands the book, giving it new imagery and dynamics.*

*The study shows that the main parameters of the travel essay became the plot factors, determining the concept of the novel and the author's position in it, which is focused on travel motives.*

*The semantic content of the work is revealed precisely due to the dynamics, which is made possible by the constant movement of the author as a traveler – and thus by his discoveries and impressions from what he saw, heard, understood and analyzed. These researched processes make it possible to assert the thesis of the author's ability to transform the traditional form of a travel essay by adding journalistic content into the modern literary discourse.*

*The article notes that the readability of the novel is ensured by the use of genre diffusion. Thus, the author creates something new, which fits into the modern information space also by raising complex ecological and spiritual issues which are highly relevant and need an urgent solution. In covering these problems, the writer uses the results of scientific research, scientific arguments, compares them, draws conclusions and makes forecasts. At the same time, his journalistic and artistic style allows him to convey the material to readers in a meaningful and convincing way. Therefore, the scientific terminology in the novel “Journey to the Navel of the Earth” is perceived by the recipient with understanding. And the presence of references, comments, translations (for instance, from English and Spanish) in his work only strengthens this process of understanding. In particular, when it comes to climate change on Earth, namely, rising temperatures and the impact of these dynamics on the life of this planet, as well as the challenges and the threats it entails. In this context, natural disasters are described: forest fires, floods, tornadoes. Writer's references to the opinions of authoritative scientists and experts on the respective issues makes the content of the novel more persuasive. Once again, this emphasizes the journalistic approach to the material in combination with the artistic characteristics and scientific data as a certain stylistic feature of the novel. This article provides reasons and arguments in favor of this statement.*

**Key words:** writer, travel essay, genre, travel, journalistic, literary, literature.

УДК 82-92Багрянний  
DOI <https://doi.org/10.32838/2710-4656/2021.3-2/38>

**Козак С. Б.**

Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка  
Національної академії наук України

## ІВАН БАГРЯНИЙ І ЗАВДАННЯ ПРЕСИ УКРАЇНСЬКОЇ ПОЛІТИЧНОЇ ЕМІГРАЦІЇ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ ЧАСОПИСУ «УКРАЇНСЬКІ ВІСТІ», НІМЕЧЧИНА, 1945–1963)

*Часопис «Українські вісті», який виходив у Німеччині й США впродовж 55 років, є важливим джерелом для вивчення проблематики преси української еміграції після Другої світової війни. Вагоме місце в контексті теми посідають статті відомого публіциста й письменника Івана Багряного. Зокрема, він присвячує свої публікації важливій ролі преси в умовах чужини, діяльності Союзу українських журналістів, типовим питанням існування еміграційної періодики, проблемі свободи слова в підрадянській Україні, різним етапам історії «Українські вісті», часто виступає на їх захист, відгукується на матеріали інших видань, порушує низку інших суттєвих проблем, які були актуальними для української закордонної преси після Другої світової війни. Мета дослідження – крізь призму публікацій автора в газеті «Українські вісті», які присвячені темі преси, з'ясувати їх проблематику, підстави й час написання, а також роль у формуванні національно-державницької ідеології в середовищі українського еміграційного суспільства. Головним методом досягнення мети став аналіз циклу матеріалів І. Багряного про пресу на сторінках «Українські вісті» (хронологічні межі такі: перший допис – «На варті» (Ч. 42. – 20 липня 1947 р.), остання публікація на тему – «Зброя першої лінії» (Ч. 14. – 23 лютого 1956 р.)). Таким чином, опрацьовано низку маловідомих матеріалів, з'ясовано їхнє тематично-жанрове наповнення, здобуто новий цінний фактаж з історії видання. Зокрема, вдалося встановити, що кожна зі статей побачила світ до якоїсь важливої дати чи події в історії часопису, але всі разом вони ілюструють суттєві етапи не лише історії української преси, а й історії української діаспори, її багатогранної діяльності, спрямованої на боротьбу за національне буття українського народу, сприяють відтворенню цілісної картини перебування українців у багатьох країнах світу.*

**Ключові слова:** часопис, «Українські вісті», Іван Багрянний, еміграція, преса.

**Постановка проблеми.** Увага до змісту часопису «Українські вісті» (далі – «УВ») як до одного з найпомітніших джерел для вивчення історії преси української еміграції цілком закономірна. Особливість цього видання (перше число «УВ» побачило світ 19 листопада 1945 р.) полягає в тому, що воно належить до реєстру найголовніших періодичних видань діаспори, бо, проіснувавши 55 років, стало не лише винятковим явищем в історії української журналістики, а й послідовним «збирачем» подій і фактів з історії еміграційної преси, її своєрідним «біографом». Тут знайшли своє місце статті Івана Багряного, Олексія Коновала, Віталія Бендера, Михайла Воскобійника, Анатолія Курдидика, Богдана Осадчука, Василя Гришка, Олександра Зозулі й інших авторів, які присвятили матеріали темі преси української діаспори [1]. Таким чином, статті І. Багряного в «УВ» були й залишаються однією з найважливіших серед небагатьох відомих нині основ для вивчення проблематики преси укра-

їнської політичної еміграції після Другої світової війни. Цим суттєвим чинником насамперед і викликана актуальність теми нашого дослідження.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Щодо історіографії питання, то варто зазначити, що тема періодичних видань української еміграції дедалі більше зацікавлює українських науковців (приміром, розвідки М. Присяжного [2], Н. Сидоренко [3], багатьох інших дослідників). Своєрідним мотивом такого інтересу стають праці закордонних авторів (А. Животко, С. Наріжний, В. Маруняк, А. Курдидик, І. Стебельський) і книжки спогадів відомих представників діаспори. Публіцистику Івана Багряного, переважна частина якої побачила світ на сторінках «УВ», ґрунтовно проаналізував Іван Дзюба [4]. Особливу увагу вивченню публіцистики й епістолярної спадщини І. Багряного приділив відомий громадський діяч діаспори Олексій Коновал [5]. Частково проблематику періодичних видань ді-

спори на шпальтах «УВ» розглянуто в статті, яка належить авторові дослідження [6]. Утім, окремої розвідки, яка була б присвячена проблематиці преси української еміграції в матеріалах Івана Багряного на сторінках «УВ», досі не створено.

**Постановка завдання.** Мета дослідження – кризь призму публікацій Івана Багряного в газеті «УВ», які присвячені темі преси, з'ясувати їх проблематику, підстави й час написання, а також роль у формуванні національно-державницької ідеології в середовищі українського еміграційного суспільства.

Головним методом досягнення мети став аналіз циклу матеріалів І. Багряного про пресу в газеті «УВ» (їхні хронологічні межі такі: перший допис – «На варті» (Ч. 42. – 20 липня 1947 р.), остання публікація тематики – «Зброя першої лінії» (Ч. 14. – 23 лютого 1956 р.)). Завдяки історичному методу об'єкти досліджено в хронологічній послідовності. Таким чином, на підставі вивчення матеріалів автора, які стосуються теми преси української еміграції, опрацьовано масив маловідомих публікацій, з'ясовано їхнє тематично-жанрове наповнення. Для теоретичної оцінки значення спадщини І. Багряного про пресу використано метод узагальнення.

**Виклад основного матеріалу.** Серед численних дописів Івана Багряного, які побачили світ на шпальтах часопису «УВ», окреме важливе місце посідають матеріали на тему преси. Це статті, замітки, відгуки, виступи, доповіді, які стосуються багатоаспектної проблематики існування газет і журналів післявоєнної доби, від середини 1940-х – до початку 1960-х років, тобто охоплюють, уважай, увесь період перебування відомого політика й письменника на чужині. Зокрема, він присвячує свої публікації ролі преси у формуванні національної свідомості читачів в умовах чужини, діяльності Союзу українських журналістів, типовим питанням існування еміграційної періодики, свободі «слова, совісті й преси за залізною заслоною», різним етапам історії «УВ», часто виступає на їх захист, коли, приміром, керівництво Центрального представництва українців еміграції (ЦПУЕ) намагалося «або закрити часопис, або зробити його своїм рупором» [7], відгукується на матеріали інших видань (еміграційні «Національна трибуна», «Сучасна Україна», радянські «Известия»), порушує низку інших суттєвих проблем, які були актуальними для української закордонної преси після Другої світової війни.

На особливу увагу заслуговує цикл публікацій Івана Багряного, який складається з п'яти його

статей: «На варті» (Ч. 42. – 20 липня 1947 р.), «Великий іспит» (Ч. 39. – 14 травня 1950 р.), «Проба вартостей» (Ч. 35. – 29 квітня 1951 р.), «Наша преса» (Ч. 22. – 6 березня 1955 р.), «Зброя першої лінії» (Ч. 14. – 23 лютого 1956 р.). І хоча кожен із цих матеріалів написано з нагоди якоїсь дати в історії часопису «УВ», але їх зміст має значно ширше значення, охоплює проблематику не лише цього видання, а загалом тогочасної преси діаспори, стосується основоположних принципів і головних орієнтирів періодики, яка з'являлася поза Україною.

Так, першу із циклу названих статей – «На варті» – написано в липні 1947 р. із нагоди виходу у світ сотого номера часопису. Важливо, що вже в цій публікації автор наголошує: «Роблячи підсумки в цьому сотому числі й спираючись на всі 99 попередніх, перевіряючи себе, хочемо ось тут ствердити найбільш засадниче для нас у всій нашій роботі, а саме – на варті чийх же інтересів ми стояли?». У статті Іван Багряний дає вичерпну відповідь на це, по суті, риторичне (якщо брати до уваги ті обставини, в яких видавали газету «УВ», і те, з чийх вуст прозвучали ці слова) запитання: «І ось тепер, переглянувши всі сто чисел як документ тяжкої та напруженої праці багатьох і багатьох людей, ми можемо з гордістю сказати: «Ми весь час стояли на варті інтересів українського народу» [8].

Закономірно, що вже в цій – хронологічно першій – статті циклу на тему преси Іван Багряний наголошує на колосальному вкладі енергії (інтелектуальної, фізичної та духовної) не тільки співпрацівників редакції та друкарні, а й «певної (та дуже великої) частини еміграції», що «гаряче підтримувала» «УВ» словом і ділом. Ця підтримка була визначальною в історії газети, яку творили в тяжких умовах емігрантського життя, «за найбільших труднощів, яких будь-коли й будь-який український часопис зазнавав».

На переконання І. Багряного, теми й реєстр авторів перших ста номерів промовляють самі за себе. Мало того: автори часопису для відомого публіциста – не просто дописувачі, а «войовники пера й слова». Адже «всі 99 чисел не тільки рясніють, а й пишуться іменами письменників, політичних і громадських діячів, духовних осіб, науковців і звичайних громадян – людей різних політичних переконань, представників усіх відтінків української політичної думки» [9, с. 15]. Усіх їх публіцист окреслює своєрідним статусом – «духовними співбудівничими» газети «УВ».

Саме це, на думку І. Багряного, дає моральне право й підстави з гордістю стверджувати, що



часопис «УВ» «не був, ані не став» будь-яким вузькопартійним органом, не дався збитися на манівці дрібного політиканства, а був і є в найширшому розумінні «демократичним часописом, трибуною вільної української думки» [10, с. 15].

Вдаючись до огляду публікацій, починаючи від статті «За слово правди» й продовжуючи іншими, які написані в початковий період існування видання, І. Багрянний наголошує, що «УВ» обстоюють право на свободу слова, тримають єдину лінію безперервного наступу на ворога української ідеї, на ворога принципів демократії. Зважмо на те, що тоді, майже одразу після війни, риторика щодо «демократії» мала особливий смисл і мотивацію.

Служіння часопису інтересам незалежної України – тема, яка знаходить своє продовження і в інших статтях циклу, зокрема в хронологічно наступній під назвою «**Великий іспит**», що окреслює черговий важливий етап в історії «УВ». Написана вона в травні 1950 р. (до виходу у світ 400-го числа), у важкий для всієї преси української еміграції період, після грошової реформи в Німеччині й за умов, коли значна частина передплатників українських видань уже реемігрувала до заокеанських країн, де створила інші газети й журнали в нових умовах, а більшість періодичних видань у Німеччині змушена була припинити своє існування. Саме на тлі таких реалій особливо помітний подвиг творців і передплатників цього часопису: «УВ» вистояли й продовжили – на час написання статті – шостий рік свого виходу. Уже сам по собі цей факт не міг не викликати подиву й пошани.

Варто зауважити, що саме в цій статті автор відповідає на запитання, завдяки чому й хто саме спричинився до тривалого існування часопису, наголошуючи: «Скільки ще ця газета витримає – невідомо, але, напевно, витримає ще довго, бо спирається на найбільший капітал, який тільки може бути, – на людину – на українську людину нової формації» [11]. У «Великому іспиті» Іван Багрянний головною підставою довготривалого виходу з друку часопису вважає те, що «УВ» спиралися на тих, хто виріс і загартувався в більшовицькому пеклі й у своїй більшості, за словами автора, становив нову українську політичну еміграцію, хоч і розпорошену по світах, але об'єднану спільною великою ідеєю.

Великий іспит пов'язаний із великою ідеєю. Утім, це був великий іспит не лише для колективу редакційних працівників, а й для всієї східноукраїнської еміграції, хоча до творців і передплатників часопису належали, звісно, не тільки представники центральних і східних теренів України.

Водночас добре усвідомлюючи, що еміграційний часопис – це не «ню-йоркський «Таймс», І. Багрянний переконливо доводив і те, що «УВ» – це газета, в порівнянні з якою, приміром, офіціоз СРСР «Правда» видається занадто сірою – і формою, і змістом. На перший погляд, може здатися, що це «порівняння непорівнюваного». Але цей сумнів відкидають подальші аргументи публіциста. Основна відмінність і перевага, за його визначенням, полягають в ідейному рівні, в незрівнянній ідейній і моральній вищості. І творцями цієї моральної вищості є не «великопотужний» СРСР, а «бездомні скитальці». Саме вони, емігранти, упрігшись у рух за «своє і рідне», були покликані ідеєю, хоча не мали особливих статків і можливостей, але не бажали відступати перед тими труднощами, які виникали перед ними. Бо, знову ж таки, були об'єднані «спільною великою ідеєю».

Іван Багрянний розглядає пресу як зброю, як важливий засіб у боротьбі за цю ідею. Якраз у тому, щоб втримати цю зброю протягом тривалого часу у важких умовах і обставинах і на високому, насамперед ідейному рівні, й полягає, на думку публіциста, великий іспит у справі існування газети «УВ».

Численні факти підтверджували ці слова письменника й редактора. Адже ж часопис «не падав» і продовжував виходити в найтяжчих і «найбезвиглядніших умовах поневірянь», без засобів і фінансових можливостей, лише завдяки колосальному напруженню волі й пера бездомних вигнанців і шляхом підтримки читачів, таких же вигнанців. Ось та реальність, яку Іван Багрянний називає «великим іспитом», стверджуючи: «Якщо взяти до уваги, що газета – це зброя в боротьбі, то намагання утримати її в постійній дії за таких ось можливостей протягом років і на високому рівні – це і є великий іспит». Іспит на любов до своєї батьківщини! [12, с. 31].

Водночас це був іспит на ідейність, на характер, на духовну міць, на творчі здібності. Хто ж складав цей іспит, який тривав понад п'ять десятиліть існування часопису? Хто всі ці роки служив «УВ» віддано, самозречено в умовах, коли, може, сто разів хотілося сказати «досить!», зневірившись, кинути «це все», але вони не сказали, не кинули, не зневірилися, а натомість вистояли? Хто ж вони? Найточнішу відповідь на це запитання мав сам Іван Багрянний. Цей іспит, за його словами, складали оті «зіпсовані більшовизмом», як інколи дехто дозволяв собі в дискусійному запалі називати емігрантів-східняків, ті «численні ентузіасти, часом зовсім скромні й нікому не знані». Їх,

відданих справі й Батьківщині, й справді пройшло за ті роки безліч через складальний і друкарський цехи, через редакцію, через адміністрацію, через широко розгалужену мережу кольпортерів – через усі ділянки, з яких кожна вимагала великої праці й наполегливості... Утім, усі вони, хто був причетний до творення «УВ», працювали за мізерну матеріальну винагороду, часом зі шкодою для здоров'я, часто так і не влаштувавши особисте життя. Усе це – «пропащі люди з більшовицького пекла», наголошував Іван Багрянний. Це вони, «неафішовані патріоти», ті, що «вирости в ярмі», скромні, але вперті борці за свій народ. Їх багато, їх цілий легіон, це вони склали отой важкий іспит, без якого нічого не відбулося б, без якого не втрималося б видання. Разом із ними, причетними безпосередньо до творення «УВ», цей іспит складала й вся (за винятком «нечисленних малоросів») підрадянська еміграція, яка й гуртувалася навколо часопису.

Найважливішим було те, що ці «вихідці з більшовицького пекла» як творці нової еміграції відчували в собі глибоку віру й надію у свій народ. І саме це, нагадує І. Багрянний, було найбільшим сенсом усього тогочасного протистояння. У цій вірі й надії у свій народ, мабуть, і було найбільше значення того, що «УВ» так довго тримаються, не злякавшись труднощів. І якщо дивитися на «вихідців із того більшовицького пекла», то віра їхня зміцнювалася на прикладі кожного випуску часопису. Тут письменник і публіцист говорить про тип української людини, яку було «мордовано більшовизмом довгі десятиліття». Саме ця «збірна українська людина» як новий тип еміграції довела свою силу й спромогу. І зробила вона це насамперед на прикладі довготривалості й ідейності газети.

Усього через рік після «Великого іспиту» публіцист пише **«Пробу вартостей»**. Вихід у світ кожного ювілейного числа «УВ» для Івана Багряного – чи то головного редактора газети, чи її ідейного натхненника – це ще один інформаційний привід, ще одна нагода сказати слово про видання, його призначення, ідею існування та середовище, яке гуртувалося навколо нього. Таку нагоду він використовує й у «Пробі вартостей», яку написано до виходу 500-го числа «УВ».

То був квітень 1951 р. Часопис з'являється друком уже шостий рік поспіль. За словами Багряного, факт цей «дивний». «Тим більше факт цей дивний, що у своїх жебрацьких, діпівських умовах «УВ» виходять регулярно шість років поспіль двічі на тиждень без жодного зриву, й до того ж є газетою великого формату». Причому «великого

формату не тільки папером», небезпідставно уточнює автор, а великого насамперед «своїм змістом, своїм ідейним і культурним рівнем».

І справді, часописів на еміграції було чимало. Можемо сказати, навіть багато. Причому всі вони народилися в однакових обставинах – у казармах і таборах Ді-Пі в Німеччині й Австрії. Щоправда, не всі з них мали однакові умови. Деякі перебували в кращому для розвитку й поступу становищі, бо ж були фінансово підтримувані сильними організаціями, за спиною яких було по 25 років існування, тобто мали вже досить тривалий досвід. Утім, невдовзі всі ті часописи припинили виходити з друку. Натомість «УВ», які з низки причин мали умови найгірші, трималися та, висловлював тоді віру І. Багрянний, триматимуться й надалі.

Звісно, не завжди й не все складалося гармонійно на цьому шляху в українському еміграційному середовищі, траплялися й непорозуміння, навіть конфлікти. Мали своїх опонентів й «УВ». Якраз у «Пробі вартостей» І. Багрянний дає їм свою відповідь: «Цей факт [тривале існування часопису – С. К.] для багатьох сучасників із табору тих, що ненавидять «УВ» всіма своїми фібрами, тобто з табору комуністичного й із табору націонал-монархістського, просто незрозумілий. Він незрозумілий такою ж мірою, як не зрозуміло для нас, чому українські націоналісти й гетьманці, без сумніву ж українські патріоти, так завзято поборюють «УВ» [13].

Але ж вихід із друку цієї газети, зазначає публіцист, як і вся діяльність того середовища, трибуною якого є «УВ», – це певною мірою «показник вартостей усієї тогочасної української нації, оцієї її абсолютної більшості, що була піддана більшовицькій нівеляції».

Річ у тім, продовжує свою аргументацію в статті І. Багрянний, що «існувало глибоке переконання серед старої української еміграції та серед усіх українців, що жили поза межами СРСР, що Україна внаслідок жорстокої ворожої окупації, внаслідок морального й фізичного терору, надто ж наслідком виховання молоді протягом десятиліть під оглядом національним перетворена в «дике поле». Публіцист доводить, що такі думки були трагедією для кожного чесного українця, якому дорога доля України: «Бо ж як можна говорити про наше майбутнє, про самостійну й незалежну Українську державу, коли народ під оглядом національним мертвий. Адже щоб здобути незалежність великій чисельно нації, треба, щоб вона того хотіла, й треба, щоб за ту незалежність боролися не маленькі політичні гуртки, а великі мільйони

народу, нації, свідомої себе й своїх національних інтересів».

Та частка українського народу, що вийшла на Захід в обличчі політичної еміграції, стала «складати пробу» національних і духовних якостей, демонструючи незламну волю до боротьби, стала своєрідним запереченням того «дикого поля». І виразним доказом цього були «УВ» – трибуна найпередовішої частини підрадянської еміграції, трибуна недовірливих... Адже ж ідеться про тих, які, пройшовши через більшовицьке пекло, витримавши по кілька термінів норильсько-колимських ув'язнень, не здалися в боротьбі з ідейним ворогом і прийшли на Захід, де творчо виявили себе в багатьох галузях, зокрема й у справі видання часопису. «І секрет існування та чіткого функціонування «УВ» у найнесприятливіших умовах саме в тому й полягає, що «недовірливі» виявилися надзвичайно живучими й загартованими патріотами своєї Вітчизни, фанатиками боротьби проти московсько-більшовицької деспотії», – наголошує Іван Багрянний.

Але найважливіше, що тією силою, яка, перевершивши страх репатріації та страх перед ворогом узагалі, забезпечила організацію, розбудову й тривале існування «УВ» як знаряддя боротьби з ворогом, була насамперед, за словами Багряного, глибока любов до тих, що лишилися «там», у пеклі, безоглядна вірність їм і готовність в ім'я них іти на найбільші жертви й не зупинятися ні перед якими труднощами. Йдеться про солідарність із тими українцями, які у важкий час перебували в підрадянській Україні.

Тут варто наголосити на колосальному значенні віри самого письменника в українську національну ідею, в силу друкованого слова рідною мовою, надто ж на чужині. Так, у статті «**Наша преса**», що її написано в березні 1955-го, І. Багрянний зазначає: «Наш рух тримається на безприкладному патріотизмі й безоглядній вірності своєму народові. Тому він такий міцний, тому він такий потужний». Найкращим доказом, найкращою ілюстрацією цього «революційно-демократичного руху», на думку публіциста, може бути «наша преса». Вона виявилася «надзвичайно живучою, агресивною, непримиренною щодо комунізму й фашизму». Прикметно, що саме в цій статті, віддаючи належне «УВ» як «першому й головному органу», І. Багрянний розширює коло часописів того середовища, називаючи й інші періодичні видання («Український Прометей» (США), «Наші позиції» (Німеччина), «Штурм» (Німеччина, згодом США), «Літературний зошит» (Німеччина)),

підкреслює їхню важливу роль у царині боротьби за визволення нашого народу, в справі «ідейного й політичного виховання людських мас та їх духовної організації» [14].

Це – та преса, яка, за твердженням Івана Багряного, народжена під дамокловим мечем репатріації та Ялтинської угоди, не тільки вистояла й вціліла, а й «виявила блискучу здібність рости й розвиватися». На доказ цього публіцист наводить такий факт: за десять років існування «УВ» – існування в умовах еміграції! – загальним тиражем вийшло понад вісім мільйонів примірників цього видання. Мало того: це єдиний часопис із заснованих після Другої світової війни, який упродовж значної кількості років виходив не раз, а двічі на тиждень. Газета проіснувала понад п'ять десятиліть, хоча в це важко повірити, особливо беручи до уваги початки її історії, які сягають періоду жорстокої репатріації «в роки полювання на колишніх «радянських громадян», утікачів від Сталіна, як на міжнародних злочинців». Усе це створювало виключно нестерпні умови не тільки для праці, а й для життя взагалі [15, с. 35].

У лютому 1956-го виходить 1000-не число часопису. На цю подію Іван Багрянний відгукнувся статтею «**Зброя першої лінії**», в якій він окреслює «УВ» як «трибуну зпідсоветської української еміграції», «могутню політичну зброю», мета й призначення якої – розвінчання правди про імперію СРСР, зміни на теренах Східної Європи на користь вільних і незалежних держав, визволення України з-під радянської корми.

Саме в цій публікації автор наголошує на головному призначенні не лише преси, а й усієї політичної еміграції: виконуючи функцію боротьби з більшовизмом, водночас не втратити єдності з Батьківщиною, з українським народом, солідаризуватися з тими силами, які демонстрували в цьому напрямі єдність. Отже, політична роль еміграції як виразника волі й інтересів свого народу, наголошував І. Багрянний, залишалася незмінною [16].

Прикметно, що «УВ» були єдиним на той час виданням, яке змогло подолати вершину в тисячу чисел, а ще – стали тим, заснованим новою політичною еміграцією, тобто після Другої світової війни, часописом, що самоствердився як могутня політична зброя та проіснував у такій якості впродовж десятиліть, аж до початку ХХІ століття. Тривала історія цієї газети – свідчення незламної волі до боротьби, один із доказів змагу за наше майбутнє, за самостійну незалежну державу [17, с. 36–37]. Ось чому політик і письменник розглядає «УВ», загалом пресу української полі-

тичної еміграції як вагому ідеологічну зброю, як «зброю першої лінії».

Зрозуміло, що в підрадянській Україні такої преси не було й не могло бути. Таким чином, еміграції, яка була відділена від свого народу кількома кордонами, судилося діяти за «залізною заслоною». Та важливіше те, що заслона не виросла в серцях і душах еміграційних українців, бо «національні й політичні аспірації еміграції» були співзвучні з «прагненнями й стремліннями нашого народу на Батьківщині». «Завжди маймо на оці, що вся наша позитивна політична діяльність в ім'я розкріпачення та національного унезалежнення нашого народу так чи так має великий резонанс і так чи так має й матиме позитивні наслідки», – наголошував І. Багрянний. І преса в цій боротьбі відігравала роль наймогутнішого знаряддя. Тут автор знову, як і у «Великому іспиті», вдається до порівняння преси «тамтешньої, советської, забріханої» та «нашої вільної», тобто еміграційної. А порівнюючи, він висловлює переконання: «Та немає двох слів – наша преса, попри всі її недоліки, була б до душі й до серця кожній людині «там» (тобто в Україні). І наснажувала б їх, рабів соціалістичних, величезним піднесенням, надіями й вірою, та волею до боротьби за краще майбутнє». Цей нерівний двобій, якщо брати до уваги матеріальні засоби радянської преси, морально виграла преса еміграції, бо, як зазначав публіцист, на її боці була правда [18, с. 79–88].

І в цьому твердженні Івану Багрянному важко заперечити: правда була таки на боці преси еміграції, бо це ж вона, а не радянська періодика, вістила світові про багатомільйонні втрати від голоду 1932–1933 рр., про Розстріляне Відродження, розкуркулення – знищення українського селянина, червоний терор 1930-х, віддано підтримувала правозахисний рух в Україні 1960–1970-х тощо. Усе це – теми, які, сповідуючи правду, від числа до числа, від матеріалу до матеріалу плекали «УВ», натомість радянська преса цю проблематику свідомо або замовчувала, або перекручувала.

Ці п'ять статей Івана Багряного про «УВ», які ми розглядаємо в контексті історії української еміграційної преси, написані з різних нагод. «На варті» – до виходу сотого числа, «Великий іспит» – до 5-річчя часопису, «Проба вартостей» – з нагоди 500-го числа, «Наша преса» – це витяг з доповіді на IV з'їзді Української революційно-демократичної партії, а до «Зброї першої лінії» автора спонукала поява тисячного числа газети. Хронологічні межі цих публікацій охоплюють дев'ятирічний

період (перша, «На варті», – 20 липня 1947 р., п'ята, «Зброя першої лінії», – 23 лютого 1956 р.).

Таким чином, усі вони написані впродовж перших десяти років існування часопису, тобто в найбільш інтенсивний період його історії, коли не лише формувалися колектив та ідеологічна платформа, а й визначалися формат виходу й джерела фінансування. Важливе значення в цьому процесі мало слово Івана Багряного. Адже ж «УВ» потребували сталої допомоги, уваги, розвитку. Ось чому всі ці статті об'єднують ще й те, що написано їх у формі закликів щодо такої необхідної підтримки часопису, а саме це, зауважмо, було вкрай актуальним і тоді, й пізніше – вважай, увесь період його існування. Це були звернення та прохання щодо «дальшої допомоги й підтримки» газети. Власне, це й спрацювало – завдяки зусиллям середовища, яке відгукувалося на ці заклики, роз'яснення, прохання І. Багряного, й було втримано це видання. Роль цієї постаті у справі акумулювання допомоги часопису була визначальною.

**Висновки і пропозиції.** Цей «укрвістівський» цикл статей, до якого цілком логічно можна долучити листи й виступи, в яких Іван Багрянний говорить про долю часопису, становить вагомий внесок як у літопис цього видання, так і в історію всього журналістського руху, містить відповіді на низку запитань, які постають і поставатимуть перед дослідниками української еміграційної преси після Другої світової війни. Наголошуючи на особливостях цієї конкретної газети, подаючи цікаві подробиці з її буття, окреслюючи найважливіші віхи її існування, умови праці співробітників, автор водночас визначає ті типологічні риси, які об'єднують її з іншими часописами, що виходили поза Україною в той час. Отже, матеріали цього циклу посіли суттєве місце не лише в історії «УВ», а й загалом в історії журналістики українського закордоння.

Важко не погодитися з Іваном Багрянним, який у написаній ще 1947 р. статті «На варті» зазначав: «Минуть роки, але ніхто не зможе нічого закинути за ці сто чисел нашому часописові, ані щодо послідовності, ані щодо принципової стійкості... Минуть роки – і тоді, так само як і тепер, цей документ – ці сто чисел нашого часопису можна буде одверто демонструвати, не соромлячись за них і нічого в них не зрікаючись, бо немає в них нічого такого, за що треба було б червоніти перед нащадками» [19, с. 16]. Ці слова мовлено з нагоди виходу у світ перших ста чисел видання, але їх сміливо й із певністю можна використати й до всього 55-річного шляху «УВ». Бо це шлях чесної журналістики, шлях любові й відданості Батьківщині.

## Список літератури:

1. «Українські вісті» в Європі й Америці (1945–2000) : бібліографічний покажчик змісту газети «Українські вісті» : у 2 т. / упоряд. С. Козак. Київ: Літературна Україна, Ярославів Вал, 2010. Т. 1: 1945–1967. 592 с.; Т. 2: 1968–2000. 558 с.
2. Присяжний М. Преса української еміграції в Німеччині: становлення, розвиток, тематична політика (1945–1953). Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2000. 220 с.
3. Сидоренко Н. Українська таборова преса першої половини ХХ століття: проблеми національно-духовного самоствердження : дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.08 ; Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2000. 425 с.
4. Дзюба І. Громадянська снага і політична прозорливість (про публіцистику І. Багрянного). *Публіцистика* / І. Багрянний. Київ, 2006. С. 5–13.
5. Багрянний Іван. Публіцистика / упоряд. О. Коновал. Київ: Смолоскип, 1996. 856 с.
6. Козак С. Іван Багрянний – редактор і автор часопису «Українські вісті» (1945–1963). *Наукові записки Інституту журналістики*. 2019. Т. 2 (75). С. 152.
7. Багрянний Іван. Примітив свиснув. *Українські вісті*. 1948. Ч. 16, 21 лютого. С. 1.
8. Багрянний Іван. На варті. *Українські вісті*. 1947. Ч. 42, 20 лип.
9. Народжені для бою: до історії часопису «Українські вісті» / упоряд. С. Козак. Київ: Літературна Україна, 2020. С. 15.
10. 55 років: боротьба, правда, гідність і – перемога! Київ: Літературна Україна, 2014. С. 15.
11. Багрянний Іван. Великий іспит. *Українські вісті*. 1950. Ч. 39, 14 трав.
12. Народжені для бою: до історії часопису «Українські вісті» / упоряд. С. Козак. Київ: Літературна Україна, 2020. С. 31.
13. Багрянний Іван. Проба вартостей. *Українські вісті*. 1951. Ч. 35, 29 квіт.
14. Багрянний Іван. Наша преса. *Українські вісті*. 1955. Ч. 22, 6 берез.
15. Багрянний Іван. Проба вартостей. *Народжені для бою: до історії часопису «Українські вісті»* / упоряд. С. Козак. Київ: Літературна Україна, 2020. С. 35
16. Багрянний Іван. Зброя першої лінії. *Українські вісті*. 1956. Ч. 14, 23 лют.
17. 55 років: боротьба, правда, гідність і – перемога! Київ: Літературна Україна, 2014. С. 36–37.
18. Багрянний Іван. Зброя першої лінії. *55 років: боротьба, правда, гідність і – перемога!* Київ: Літературна Україна, 2014. С. 79–88.
19. Народжені для бою: до історії часопису «Українські вісті» / упоряд. С. Козак. Київ: Літературна Україна, 2020. С. 16.

**Kozak S. V. IVAN BAHRYANY AND THE TASKS OF THE PRESS OF UKRAINIAN POLITICAL EMIGRATION (ACCORDING TO THE MAGAZINE “UKRAINIAN NEWS”, GERMANY, 1945–1963)**

*The newspaper “Ukrainian News”, which was published in Germany and the United States for 55 years, is an important source for studying the problems of the Ukrainian emigration press after the Second World War. An important place in the context of this topic is occupied by articles by the famous publicist and writer Ivan Bahryany. In particular, he devotes his publications to the important role of the press abroad, the activities of the Union of Ukrainian Journalists, typical issues of emigration periodicals, the problem of freedom of speech in Soviet Ukraine, various stages of the history of “Ukrainian News”, a number of other significant problems that were relevant to the Ukrainian foreign press after the Second World War. The purpose of the research is to find out their problems, bases and time of writing, as well as their role in the formation of national-state ideology in the Ukrainian emigrant society through the prism of this author’s publications in the newspaper “Ukrainian News”. The main method of achieving this goal was the analysis of a series of materials by I. Bahryany on the press on the pages of “Ukrainian News” (chronological boundaries are as follows: the first post – “On guard” (1947), the last material of this series – “Weapons of the first line” (1956). Thus, a number of little-known materials were processed, their thematic and genre content was clarified, and a new valuable fact from the history of the publication was obtained. In particular, it was established that each of these articles was published before some important date or event in the history of the newspaper, but all together they are pages that illustrate important stages not only in the history of the Ukrainian press but also in the history of the Ukrainian diaspora, its multifaceted activities for the state existence of the Ukrainian people, contribute to the reproduction of a more holistic picture of the stay of Ukrainians in many countries.*

**Key words:** newspaper, “Ukrainian News”, Ivan Bahryany, emigration, press.

**Юксель Г. З.**

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

## НАЦІОНАЛЬНІ КРИМСЬКОТАТАРСЬКІ ЗАСОБИ МАСОВОЇ ІНФОРМАЦІЇ В УМОВАХ ОКУПАЦІЇ КРИМУ (2014–2021 РОКИ)

*Мета наукової статті полягає в дослідженні процесу переформовування системи національних засобів масової інформації в умовах окупації<sup>1</sup> Автономної Республіки Крим та міста Севастополь у 2014 році, яка супроводжувалась фактами порушення прав журналістів, примусовим припинення діяльності та закриття засобів масової інформації.*

*Досягнення поставленої мети передбачає виконання таких завдань:*

- огляд системи національних засобів масової інформації, які функціонували на території півострова до 2014 року;
- опис переформовування національної системи засобів масової інформації, установалення наслідків окупації в медійному середовищі;
- аналіз перспектив діяльності української держави для фокусування уваги української і міжнародної спільноти на питанні захисту журналістів.

*Протягом роботи над статтею використаний загальнонауковий метод теоретичного дослідження – історичний метод, в основу якого покладений хронологічний принцип, а також методи класифікації, узагальнення, спостереження, статистичного підрахунку. У науковий обіг уведено дані про загальну ситуацію в системі національних засобів масової інформації, порушення прав кримськотатарських журналістів, активістів, громадянських журналістів після окупації Криму у 2014 році.*

*Інформаційна сфера Криму однією з перших зазнала змін із боку незаконно встановленої кримської влади, а журналісти опинилися під катком переслідувань і репресій. За сім років у Криму відбулася цілковита зміна інформаційного ландшафту, півострів перетворений на зону, де відсутня свобода слова і волевиявлення.*

*Особливо жорстоко розправилися саме з неугодними національними кримськотатарськими засобами масової інформації, адже представники корінного народу Криму – кримські татари – стали найбільш організованою політичною силою та соціальною групою населення, яка чинила опір захопленню півострова. Система національних кримськотатарських засобів масової інформації переформатована залежно з політикою де-факто нової влади: засобів масової інформації, які чинили опір (телеканал «АТР», агентство Кримські Новини, телеканал «Ляле» («Тюльпан»), радіо «Мейдан», сайт «15 хвилин») вимушено залишили Крим. Були створені новітні, цілковито підконтрольні телеканал «Міллет» («Нація»), радіо «Ветан седаси» («Голос Батьківщини»), газета «Мерхаба» («Вітання»), Медіахолдинг імені Ісмаїла Гапринського. Редакції окремих національні засобів масової інформації, зокрема газети та журнали, які виходили до 2014 року, примушують відійти від соціально-політичної тематики, не надають можливості повноцінної й об'єктивно висловлювати думку.*

*Перспективним у контексті захисту прав журналістів та підтримки громадянських журналістів у Криму є сприяння поширенню інформації про факти порушення прав людини у Криму, забезпечення інформаційної підтримки цивільним журналістам у Криму, створення міжнародної моніторингової місії для фіксації фактів порушення прав людини, аналізу ситуації на півострові.*

**Ключові слова:** Україна, Крим, ЗМІ, національні ЗМІ, преса, кримськотатарській народ, окупація, свобода слова.

<sup>1</sup> Термін «окупація» уживається відповідно до резолюції Генеральної Асамблеї ООН № 71/205 від 19 грудня 2016 р., яка засвідчує «тимчасову окупацію» Криму.

**Постановка проблеми.** Інформаційна сфера Криму однією з перших зазнала змін у 2014 р. з боку незаконно встановленої кримської влади, а журналісти – переслідувань і репресій [3; 6]. За 7 років у Криму відбулося цілковите переформовування інформаційного ландшафту, півострів перетворений на зону, де відсутня свобода слова і волевиявлення, немає незалежної журналістики. Російська та кримська влада створюють різні перешкоди для українських і міжнародних журналістів у висвітленні ситуації на півострові та виконанні професійних обов'язків. Нехтування принципами свободи слова в окупованому Криму – частина загальноросійської політики стосовно громадян України. Особливо жорстоко розправилися саме з неугодами національними кримськотатарськими засобами масової інформації (далі – ЗМІ), адже представники корінного народу Криму – кримські татари – стали найбільш організованою силою та соціальною групою населення, яка чинила опір захопленню півострова із 2014 р. [17].

**Постановка завдання.** Мета наукової статті полягає в дослідженні процесу переформовування системи національних ЗМІ в умовах окупації (термін «окупація» уживається відповідно до резолюції Генеральної Асамблеї ООН № 71/205 від 19 грудня 2016 р., яка засвідчує «тимчасову окупацію» Криму – Г. Ю.) Автономної Республіки Крим та м. Севастополь у 2014 р., яка супроводжувалась фактами порушення прав журналістів, примусовим припинення діяльності та закриттям ЗМІ.

Досягнення поставленої мети передбачає виконання таких завдань:

- огляд системи національних ЗМІ, які функціонували на території півострова до 2014 р.;
- опис переформовування національної системи ЗМІ, встановлення наслідків окупації в медійному середовищі;
- аналіз перспектив діяльності української держави для фокусування уваги української і міжнародної спільноти на питанні захисту журналістів.

**Методи дослідження.** Протягом роботи над статтею використаний загальнонауковий метод теоретичного дослідження – історичний метод, в основу якого покладений хронологічний принцип, а також методи класифікації, узагальнення, спостереження, статистичного підрахунку. У науковий обіг уведено дані про загальну ситуацію в системі національних ЗМІ, порушення прав кримськотатарських журналістів, активістів, громадянських журналістів після окупації Криму у 2014 р.

**Виклад основного матеріалу.** За даними Республіканського комітету інформації Криму, у 2012 р. зареєстровано майже 1 380 ЗМІ, серед яких 1 240 друкованих періодичних видань (999 газет, 175 журналів, 30 бюлетенів, 33 збірники, 2 календарі, 1 дайджест), але вважається, що насправді функціонувало приблизно 50% від зареєстрованих печатних ЗМІ [15]. Кількість україномовних та кримськотатарських ЗМІ була безмежно малою порівняно з російськомовними: наприклад, українською мовою на півострові друкувалась тільки газета «Кримська світлиця», інші – «Флот України», «Слово Севастополя», «Дзвін Севастополя», «Думка», «Кримське слово» – частково містили матеріали українською мовою.

З початку незалежності України на півострові функціонували національні кримськотатарські ЗМІ, відкриття яких стало можливим після повернення з міст депортації 1944 р. на історичну Батьківщину наприкінці 1980-х рр. кримськотатарського народу. У 2010 р. в Рескомінформі було зареєстровано 35 кримськотатарських національних газет і часописів, засновниками яких були творчі колективи, громадські організації, комерційні структури, приватні особи. У 2000–2014 рр. серед найбільш впливових та довгострокових суспільно-політичних кримськотатарських друкованих видань були газети «Голос Криму», «Къырым», «Полуостров» («Півострів»), «Яньы Дюнья» («Новий світ»), «Авдет» («Повернення»), часописи «Йылдыз» («Зірка»), «Ненкеджан».

Розвинулися національні електронні ЗМІ. У структурі Державної телерадіокомпанії «Крим» створено «Творче об'єднання кримськотатарських програм», на початок 2012 р. ефірний час його програм становив 10% від часу загального мовлення. Випускалися щоденна програма новин «Хаберлер» («Новини»), аналітична програма «Нетидже» («Підсумки»), щотижневі програми «Актуаль мевзуда субет» («Розмова на актуальну тему»), інші тематичні програми. У 2006 р. розпочало мовлення всекримське радіо «Мейдан» (102,7 МГц) із програмами кримськотатарською, українською, російською мовами. У 2006 р. у Криму відкрилась національна інформаційна агенція Кримські Новини (QNA), яка використовувала можливості конвергентних ЗМІ та надавала текстові, фото й відеоматеріали в мережі Інтернет. У 2007 р. в Сімферополі почав функціонування перший приватний кримськотатарський телеканал «АТР», згодом він став основою медіахолдингу, який об'єднав дитячий телеканал «Лале» («Тюльпан»), радіо «Мейдан», сайт «15 минут» («15 хвилин»), радіо «Лідер».

Після так званого кримського референдуму 16 березня 2014 р. тиск та репресії щодо журналістів набули системного характеру. З боку ФСБ, Центру з протидії та боротьби з екстремізмом, прокуратури були створені штучні умови для випровадження проукраїнських кримських ЗМІ з півострова. Державний орган Роскомнадзор, який формально має видавати дозволи на виконання інформаційної діяльності, став джерелом тиску на ЗМІ. Серед кримських журналістів, які підтримали окупацію, була проведена робота з організації доносів на своїх колег, збирали відомості на українські ЗМІ та журналістів. У 2016 р. українські правозахисники за сприяння тогочасного Міністерства інформаційної політики України провели роботу з установлення осіб, причетних до репресій проти журналістів, серед яких зазначені перші посадові особи Криму [18].

Після окупації кількість ЗМІ у Криму скоротилася на 80%, залишаються закриті та заблоковані понад 30 кримських і українських каналів та інтернет-сайтів [12]. Десятки кримських журналістів, блогерів, фрилансерів, авторів вимушено виїхали із Криму. За 7 років зафіксовано понад 500 порушень щодо журналістів, серед яких крадіжки та катування, кримінальні справи, затримання, загрози, перешкоджання виконанню професійних обов'язків. 11 кримських ЗМІ переїхали на територію материкової України та вимушені працювати без доступу до регіону мовлення й аудиторії, без можливості організації повноцінного виробничого циклу.

З початку російської окупації Криму у 2014 р. кримські татари сприймалися російською владою як нелояльна спільнота, тому саме вони потрапили під системні утиски з боку служб безпеки, про що свідчать хронологія подій та статистичні дані.

Основними кримськотатарськими ЗМІ, щодо яких у 2014 р. чинилися беззаконня, стали видання Меджлісу кримськотатарського народу, газета «Авдет», медіахолдинг «АТР», інформаційне агентство Кримські Новини (QNA) [17]. Численні приклади насильницької діяльності стосовно журналістів кримськотатарських ЗМІ зафіксовані в період висвітлення подій із захоплення Криму [16]. Так, 1 березня 2014 р. в Сімферополі невідомі побили оператора каналу АТР Рустема Муртазаєва. Його кілька разів ударили в шию та забрали носій пам'яті з інформацією. 26 січня 2015 р. на каналі АТР пройшов обшук із залученням великої кількості співробітників ОМОНу, який спричинив тимчасове призупинення мовлення, під час прове-

дення слідчих заходів відзначені факти перешкоджання журналістській діяльності.

10 серпня 2014 р. було введено заборону на в'їзд до Криму та Росії генеральному координатору інформаційного агентства Кримські Новини (QNA) Исмету Юкселю. 22 квітня 2015 р. Центром з боротьби з екстремізмом відкрите безпідставне адміністративне провадження щодо директора інформаційного агентства Кримські Новини Гаяни Юксель за публікації ще у 2006–2012 рр. Інформаційне агентство Кримські Новини змушене покинути півострів.

Із червня 2014 р. прокуратура міста Сімферополя винесла застереження головному редактору тижневика «Авдет», члену Меджлісу Шевкет Кайбулаєву за нібито пропаганду екстремізму в газеті. 16 вересня 2014 р. кілька десятків озброєних силовиків 12 годин обшукували головний будинок Меджлісу в Сімферополі, у якому розташовувалася також редакція тижневика «Авдет».

В умовах несвободи роботу з поширення об'єктивної інформації про ситуацію на півострові поклали на себе цивільні журналісти. Це пересічні громадяни, які фіксують те, що відбувається, підручними засобами (телефони, гаджети тощо), більшість із яких також є представниками кримськотатарського народу. Найбільше відоме об'єднання «Кримська солідарність» охоплює громадянських журналістів із різних регіонів Криму. Зафіксовані численні факти переслідування активістів і цивільних журналістів у Криму: обшуки, арешти, допити, штрафи, вилучення техніки тощо. За різними звинуваченнями в неволі зараз перебувають 14 громадянських журналістів.

Утиски та репресії проти національних журналістів продовжуються останнім часом. У квітні 2021 р. Роскомнадзор подав до суду на головного редактора газети «Къырым» (Qırım) Бекіра Мамутова, оскільки в номері за 14 жовтня 2020 р. надана пряма мова – доповідь генерального секретаря Організації Об'єднаних Націй, яку той виголосив на початку вересня 2020 р., де згадав Меджліс кримськотатарського народу. Претензія до газети полягала в тому, що Меджліс був згаданий без примітки, що організація вважається в Росії екстремістською.

Самопроголошена влада півострова під керівництвом Москви не тільки провела роботу, спрямовану на випровадження з території Криму незалежних ЗМІ, але і створила свої підконтрольні ЗМІ, серед яких національні – телеканал «Міллет» («Нація»), радіо «Ветан седаси» («Голос Батьківщини»), газета «Мерхаба» («Вітання»),



а також Медіахолдинг ім. Ісмаїла Гаспринського, якій об'єднав кримськотатарські друковані ЗМІ з бюджетним фінансуванням. Інформаційна політика новостворених ЗМІ цілком відповідає курсу новітньої «влади», контент неповноцінно відображує розвиток подій.

Після окупації Криму у 2014 р. у професійному середовищі, яке чинило інформаційний опір і висвітлювало захоплення півострова, сформувалися дві умовні журналістські групи, представники яких:

– примусово залишили півострів та зараз продовжують діяльність на материковій частині України або поза межами української держави, роблять це відкрито або продовжують професійну активність напівпідпільно, з метою досягнення безпеки та збереження власної свободи цілком приховують власні дані;

– залишилися у Криму та вимушено припинили професійну діяльність або обрали діяльність, не пов'язану із суспільно-політичними питаннями: блогінг, громадська робота, медійні проекти, продюсерська робота (редактор проекту “Crimean Tatars Club” («Кримськотатарський клуб») Ліля Буджурова, продюсер центру “Qara Deniz Production” Ельзара Іслямова, блогер Заїр Акадіров, редакторка “Canlı Radio” («Живе радіо») Наджіє Фемі й інші).

**Висновки і пропозиції.** Деокупація Криму як тривалий процес потребує будівництва відповідної довгострокової, багатовекторної державної стратегії з комплексним підходом до кожного питання, злагодженості, послідовності в роботі, дотримання єдиної лінії захисту територіальної безпеки держави та прав її громадян. В умовах, коли питання Криму вже не привертає уваги світової спільноти, інформаційний вектор набуває особливої ваги.

Медійна сфера Криму однією з перших зазнала змін із боку незаконно встановленої кримської влади, а журналісти опинилися під катком переслідувань і репресій. За сім років у Криму відбулася цілковита зміна інформаційного ландшафту, півострів перетворений на зону, де немає свободи слова і волевиявлення. Російська і місцева крим-

ська так звана влада створюють різні перешкоди для українських і міжнародних журналістів у висвітленні ситуації на півострові і виконанні професійних обов'язків.

Особливо жорстоко розправилися саме з негодними національними кримськотатарськими ЗМІ, адже представники корінного народу Криму – кримські татари – стали найбільш організованою політичною силою та соціальною групою населення, яка чинила опір захопленню півострова із 2014 р. Система національних кримськотатарських ЗМІ переформатована залежно від політики де-факто нової влади: ЗМІ, які чинили опір (телеканал «АТР», агентство Кримські Новини, телеканал «Ляле», радіо «Мейдан», сайт «15 хвилин») вимушено залишили Крим. Були створені новітні, цілком підконтрольні телеканал «Міллет», радіо «Ветан седаси», газета «Мерхаба», Медіахолдинг імені Ісмаїла Гапринського. Редакції окремих національних ЗМІ, зокрема газети та журнали, які виходили до 2014 р., примушують відійти від соціально-політичної тематики, не надають можливості повноцінно й об'єктивно висловлювати думки.

Перспективним у контексті захисту прав журналістів та підтримки громадянських журналістів у Криму є сприяння поширенню інформації про факти порушення прав людини у Криму, забезпечення інформаційної підтримки цивільним журналістам, надання їм професійної допомоги на принципах журналістської солідарності, ініціатива створення міжнародної моніторингової місії для фіксації фактів порушення прав людини, аналізу ситуації на півострові.

Від влади, яка несе відповідальність за ситуацію у Криму, необхідно вимагати припинення переслідувань громадянських журналістів і активістів у Криму, звільнення тих, хто незаконно утримується в місцях позбавлення волі, з подальшим об'єктивним розслідуванням фактів репресій, створення умов для повноцінного здійснення професійної діяльності українських та міжнародних журналістів із наданням доступу до місця подій для об'єктивного інформування населення.

#### Список літератури:

1. Актуальні орієнтири державної політики щодо тимчасової окупації Автономної Республіки Крим та м. Севастополя. Київ. 2020. URL: <http://www.ppu.gov.ua/wp-content/uploads/2020/11/Posibnyk.pdf> (дата звернення: 01.02.2020).
2. Задорожний О. Анексія Криму – міжнародний злочин. Київ : К.І.С., 2015. 576 с.
3. Звіт про порушення та втрати у сфері телерадіомовлення на території Автономної Республіки Крим та міста Севастополь після окупації 2014–2017 рр. / Національна Рада з питань телебачення та радіомовлення України. Київ, 2015. 24 с.

4. Зелена книга. Державна політика щодо Криму / Ю. Тищенко та ін. ; за заг. ред. Ю. Тищенко. Київ : ТОВ «Агентство «Україна»», 2018. 88 с.
5. Крым без правил. Тематический обзор ситуации с правами человека в условиях оккупации. Вып. 1 : Свобода передвижения и свобода выбора места жительства / ред. : С. Заец, Р. Мартыновский, Д. Свиридова. Киев, 2015. 20 с.
6. Крым: свобода слова в оккупации : информационно-аналитический доклад о преследовании журналистов и блогеров на территории Крымского полуострова, март 2014 – сентябрь 2019. *Крымская правозащитная группа*. URL: <https://crimeahrg.org/wp-content/uploads/2020/02/krimbookru.pdf> (дата звернення: 01.10.2019).
7. Окупація Криму у фотофактах: як це було : фотоальбом / за ред. агенції QNA (Кримські Новини), адміністрації м. Адана (Туреччина). Адана, 2017. 28 с.
8. Політика щодо Криму : рекомендації : посібник / Ю. Тищенко та ін. ; за заг. ред. Ю. Тищенко. Київ : ТОВ «Агентство «Україна»», 2018. 88 с.
9. Приглушені голоси: право на свободу слова в умовах збройного конфлікту на сході України / О. Біда та ін. ; за заг. ред. А. Бущенко. Українська Гельсінська спілка з прав людини. Київ : КИТ, 2015. 60 с.
10. Річний звіт 2014 / Українська Гельсінська спілка прав людини. Фондація «Інститут відкритого суспільства». Київ. 76 с.
11. Семена М. Кримський репортаж. Хроніки окупації Крима (2014–2016 гг.). Киев, 2017. 928 с.
12. Стан свободи слова і преси в Криму (лютий 2014 – листопад 2015 рр.). Київ : Міністерство інформаційної політики України, 2015. 19 с.
13. Холоденко О. Як ми можемо чинити опір окупантам? До останнього залишатися жити в Криму. URL: <https://detector.media/community/article/141072/2018-09-18-yak-mi-mozhemo-chiniti-opir-okupantam-do-ostannogo-zalishatisya-zhiti-v-krim>.
14. Юксель Г. Громадянська журналістика Криму як явище опору та боротьби проти порушення прав людини. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського*. Серія «Філологія. Соціальні комунікації». 2020. Т. 31 (70). № 1. Т. 4. С. 171–177.
15. Юксель Г. Трансформація інформаційного простору Криму як чинник порушення прав українських журналістів (2014–2020). *Журналістика*. 2018–2019. Вип. 17 /18 (42/43). С. 55–65.
16. Хронологія притеснення свободи слова в Криму. URL: <https://crimeahrg.org/wp-content/uploads/2020/02/chronology-of-pressing-the-freedom-of-speech-in-crimea-rus.pdf> (дата звернення: 01.02.2020).
17. Crimean Tatar Media in Crimea. Situation in 2014–2016 : звіт Центру з прав громадянина. Київ, 2016. 10 с.
18. Freedom of Speech Assassins in Crimea. Human Rights Information Centre. URL: <https://humanrights.org.ua/> (дата звернення: 01.02.2018).
19. Monitoring of the observance of the constitutional rights of Crimean Tatar People on the Temporarily Occupied Territory of the Autonomous Republic of Crimea and the City of Sevastopol : report of the Administration of the President of Ukraine. Kyiv, 2016. 29 p.

#### **Iuksel G. Z. THE NATIONAL CRIMEAN TATAR MEDIA UNDER OCCUPATION OF CRIMEA (2014–2021)**

*The purpose of the scientific article is to study the change and reshaping of the national media system under occupation<sup>1</sup> Autonomous Republic of Crimea and the city of Sevastopol, which was accompanied by violations of the rights of journalists, forced termination of activities and closure of the media.*

*Achieving this goal involves performing following tasks:*

- review of the system of national media that operated on the territory of the peninsula until 2014;
- description of the reform of the national media system, establishing the consequences of the occupation in the media environment;
- analysis of the prospects of the Ukrainian state in order to focus the attention of the Ukrainian and international community on the protection of journalists.

*During the work on the article was used the general scientific method of theoretical research – the historical method, which is based on the chronological principle. Methods of classification, generalization, observation, statistical calculation are used at different stages. Data on the general situation in the system of national mass media, violation of the rights of Crimean Tatar journalists, activists, and civil journalists after the 2014 occupation of Crimea were introduced into scientific circulation.*

<sup>1</sup> The term “occupation” is used in accordance with UN General Assembly resolution 71/205 of December 19, 2016, which certifies the “temporary occupation” of Crimea.

*The information sphere of Crimea was one of the first to be changed by the illegally established Crimean authorities, and journalists found themselves under the risk of persecution and repression. In seven years, the Crimea has undergone a complete change in the information landscape, the peninsula has been transformed into a zone where there is no freedom of speech and expression of will.*

*It was especially brutal to deal with the unpopular national Crimean Tatar media, as the Crimean indigenous people, the Crimean Tatars, have become the most organized force and social group to resist the seizure of the peninsula since 2014. The system of national Crimean Tatar mass media has been reformatted depending on the policy of the de facto new government: the resisting mass media (ATP media holding, Crimean News Agency, "Lyale" TV channel, Radio station "Meydan", "15 Minutes" website) were forced to leave Crimea. Were created the new, completely controlled TV channel "Millet" ("Nation"), Radio "Vetan sedasi" ("Voice of the Motherland"), the newspaper "Merhaba" ("Greetings"), media holding named after Ismail Gaprinsky. The editorial offices of some national media, in particular newspapers and magazines, which were published before 2014, are forced to deviate from socio-political issues, do not provide opportunities to fully and objectively express opinions and attitudes.*

*Promising in the context of protection of journalists' rights and support of civic journalists in Crimea is to promote the dissemination of information on human rights violations in Crimea, provide information support to civilian journalists in Crimea, initiative to establish an international monitoring mission to record human rights violations, analyze the situation on the peninsula.*

**Key words:** *Ukraine, Crimea, mass media, national mass media, press, Crimean Tatar people, occupation, freedom of speech.*

## ПРИКЛАДНІ СОЦІАЛЬНО-КОМУНІКАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ

УДК 32.019.51

DOI <https://doi.org/10.32838/2710-4656/2021.3-2/40>

*Галудзіна-Горобець В. І.*

Київський національний університет культури і мистецтв

### ФЕНОМЕН САРАФАННОГО МАРКЕТИНГУ В СУЧАСНОМУ МЕДІАПРОСТОРИ

*Статтю присвячено дослідженню феномена сарафанного маркетингу в сучасному медіапросторі. З'ясовано, що завдяки сарафанному маркетингу рекламна інформація розповсюджується «з вуст в уста», а носіями (каналами) інформації є безпосередньо отримувачі звернення. Застосовується сарафанний маркетинг у разі, коли бренд випускає якусь новинку, про неї треба розповісти й надати людям можливість спробувати та оцінити; товар набуває нових якостей; виробник товару бажає отримати відомості про інсайдерів своєї аудиторії. Також розглянуто принципи, на яких базується ефективність сарафанного маркетингу: досить висока ймовірність обговорення співрозмовниками тієї чи іншої теми; комунікація у довірливій формі між співрозмовниками з огляду на те, що дружні рекомендації не мають рекламного підґрунтя; позитивним відгуком про продукт поділяться в тому разі, коли споживач на особистому досвіді буде задоволений якістю продукту. Визначено, що для забезпечення ефективної кампанії необхідно створити певний контент, зацентрувавши увагу на сильних боках продукту або компанії, інформація має бути корисною і практичною, а також орієнтованою на потужний відгук аудиторії. Розглянуто переваги і недоліки сарафанного маркетингу, а також зроблено висновок, що нині в усьому світі сарафанний маркетинг набуває популярності порівняно з іншими маркетинговими технологіями. Люди освоюють всесвітню Інтернет-мережу, використовують її для пошуку конкретних брендів, марок, продуктів, і переглядають відгуки про них.*

**Ключові слова:** інформаційний простір, медіапростір, сарафанний маркетинг, вірусний маркетинг, рекламні кампанії, соціальні комунікації, контент-маркетинг.

**Постановка проблеми.** У сучасному інформаційному середовищі особливу увагу приділено проблемі підвищення ефективності комунікативного впливу на таргетовані групи за допомогою нетрадиційних методів маркетингових комунікацій, зокрема явищу сарафанного маркетингу або, як ще його називають, «вірусному маркетингу». Основна причина актуалізації вірусних комунікацій полягає у перенасиченні інформаційного простору та обмеженні бюджетів на планування повноцінних рекламних кампаній.

Щоденно у світі використовують нові креативні заходи маркетингових комунікацій, але український медіапростір намагається не відставати. Контент-маркетинг є одним із таких заходів, його успішно застосовують і малий, і середній бізнес, а також великі компанії. Повсюдне використання контент-маркетингу дало змогу виявити один вагомий недолік, який можна охарактеризу-

вати як агресивну подачу інформації, що носить рекламний характер, в Інтернеті.

Завдяки сарафанному (вірусному) маркетингу рекламна інформація розповсюджується «з вуст в уста», а носіями (каналами) інформації є безпосередньо отримувачі звернення. Цей прийом, а саме відсутність класичного каналу комунікації (телебачення, радіо, зовнішньої реклами тощо) формує у потенційного споживача думку, що він просто отримує пораду, консультацію або досвід від іншої людини, але не рекламу.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** У наукових дослідженнях останнього десятиліття розглянуто різні аспекти вірусного маркетингу як специфічного інструменту комунікативної діяльності, до того ж запропоновано нові способи його ефективного впровадження в маркетингову практику. Завдяки працям таких дослідників, як Дж. Рейпорт, Д. Рашкоф, А. Крисов, Д. Кова-

левський, В. Козловська, В. Тринчук, Б. Лисак, І. Лилик та ін., можемо детально ознайомитися зі специфікою феномену сарафанного (вірусного) маркетингу.

Варто зазначити, що для української практики поняття сарафанного маркетингу є досить новим та майже неосвоєним. Багато рекламодавців усе ще залишаються «консерваторами» та застосовують традиційну рекламу, всіляко оминаючи креативні аспекти вірусних комунікацій та не усвідомлюючи всі їхні можливості впливу на цільову аудиторію. Тому проблема сарафанного маркетингу потребує подальшого вивчення, зокрема детально має бути досліджене питання ефективності вірусних комунікацій та їхнього впливу на аудиторію.

**Постановка завдання.** Мета статті – з'ясувати феномен сарафанного маркетингу в сучасному медіапросторі.

**Виклад основного матеріалу.** Сьогодні public relations від лінійної комунікації (без зворотного зв'язку з аудиторією) розвинувся до інтерактивної і транзакційної, за якої відбувається зміна ролей: отримувач інформації може стати відправником, і навпаки. Це так само дає підстави вважати, що створюються передумови теоретичного переходу від класичної методології PR-комунікації до некласичної. Зміна розуміння соціальних процесів у науках про суспільство, а також виникнення низки комплексних PR-завдань призведе до необхідності перегляду класичної парадигми в методології PR-комунікації, що ґрунтується на природничому розумінні процесів, що відбуваються у суспільстві й у сфері соціальних комунікацій.

Сарафанний маркетинг, маркетинг «із вуст в уста», маркетинг WOM, «сарафанне радіо», маркетинг поголосу, маркетинг пліток – «різновид безплатної реклами, за якого відбувається передача інформації від однієї особи до іншої в усній чи письмовій формі. Зазвичай споживачі, які були задоволені товаром чи послугою, дають позитивні відгуки та рекомендації іншим людям, водночас не маючи із цього ніякої вигоди. Це дає підставу людям значною мірою довіряти такій формі реклами» [6].

Іншими словами, це специфічний набір стратегій та інструментів, спрямований на залучення нових клієнтів і стимулювання повторних продажів без допомоги інших методів реклами або як доповнення до них.

Поширення інформації «із вуст в уста» розглядається фахівцями в галузі маркетингу як ефективний засіб, що підвищує продажі на споживчому ринку не гірше проплаченої реклами.

Сарафанний маркетинг – це маркетинг C2C (consumer-to-consumer – «від споживача до споживача»). Також є маркетинг B2B (business-to-business – «від бізнесу до бізнесу») і B2C (business-to-consumer – «від бізнесу до споживача»). Суть сарафанного маркетингу – це бесіда звичайних людей, споживачів. Розмови ведуть вони, а не дипломовані фахівці. Скоріше це навіть B2C2C – «від бізнесу до споживача, а від цього споживача – до іншого». Завдання фахівця з комунікацій та маркетингу – запропонувати ідею, яка вартуватиме розмов. Це традиційний маркетинг. Коли її повторює звичайна людина, виходить сарафанний маркетинг. Уся справа в подальших передаваннях [2, с. 234].

До комплексу сарафанного маркетингу входять:

Buzz Marketing («шумовий» маркетинг) – цей метод привертає увагу споживачів за допомогою різних розважальних подій, які спонукають до активного обговорення продукту.

Viral Marketing (вірусний маркетинг) – увагу споживачів привертають завдяки розсилці цікавих повідомлень електронною поштою.

Community Marketing (маркетинг співтовариств) – організація, подальше ведення й адміністрування спеціальних спільнот і клубів для обговорення бренду, також надання необхідної інформації для спілкування.

Grassroots Marketing («локальний» маркетинг) – просування торговельної марки товару добровільними учасниками, також залучення людей для активної пропаганди.

Evangelist Marketing («проповідницький маркетинг») – це знаходження й залучення до маркетингового ходу відданих шанувальників продукції виробника, які особисто намагатимуться підвищувати популярність улюбленого товару серед споживачів.

Product Seeding – зразки товару пропонуються потенційним покупцям. Водночас до них доносять необхідну інформацію, рекламуючи бренд.

Influencer Marketing – це виявлення і вплив на популярні в суспільстві об'єкти, групи і спільноти людей. Основною метою є залучення їх на бік виробника, тим самим забезпечивши необхідну підтримку й довіру до марки.

Cause-related Marketing – цей тип WOM забезпечує швидке усунення проблем у суспільстві. Зазвичай це робиться для того, щоб завоювати довіру людей, яких торкнулася подібна проблема.

Conversation Creation – створення цікавих повідомлень. Ефект WOM у цьому разі досягається надсиланням незвичайних повідомлень із веселою та цікавою рекламою.

Brand Blogging – створюються й активно підтримуються Інтернет-журнали (блоги), у які залучаються користувачі Інтернет-мережі, щоб отримати необхідну інформацію від відвідувачів.

Referral Programs, або реферати, – клієнти, задоволені якістю придбаних товарів, мають можливість поділитися своєю думкою з іншими [12].

Першими технологію сарафанного маркетингу в комерційній індустрії навчилися використовувати маркетологи зі США на початку 2000-х років. У Центральній і Західній Європі цей вид реклами з'явився у 2005 р., а у Східній Європі – у 2009 р., коли було створено агентство Buzzaar. Нині сарафанний маркетинг (в англійському варіанті – Word of Mouth, WOM) є напрямом, який очолює американська Міжнародна асоціація сарафанного маркетингу (Word of Mouth Marketing Association, WOMMA). Нині до WOMMA входять понад 350 найбільших компаній зі всього світу, обіг індустрії оцінюється в \$3,7 млрд на рік. У США послугами WOM-агентств користуються такі гіганти рекламного ринку, як Henkel, P&G, Unilever, Pepsi, Microsoft, Diageo, Adobe, Burger King, McDonald's, American Express, Coca-Cola, Wrigley, L'Oreal, Michelin тощо [9].

Феномен сарафанного маркетингу був описаний на початку 70-х років у США Джорджем Сільверманом. Відтоді «секрет» впливу на громадську думку передавався «із вуст в уста» за допомогою тієї самої громадськості.

Сарафанний маркетинг «із вуст в уста» застосовується, коли бренд випускає якусь новинку, про неї треба розповісти й надати людям можливість спробувати та оцінити; товар набуває нових якостей; виробник товару бажає отримати відомості про інсайдерів своєї аудиторії.

Технологія сарафанного маркетингу базується на особливості психології людини довіряти порадам друзів, знайомих про товари чи послуги. У сучасному світі реклама оточує людину буквально зі всіх боків, а споживачеві важливо отримати суб'єктивну думку про продукт. До реклами споживач дедалі більше ставиться з пересторогою, тому під час вибору нових товарів він звертається за рекомендацією до свого найближчого оточення. Коли людині подобається продукт, вона обов'язково порадить його своїм друзям, так само вони спробують і порадять уже своїм знайомим. Саме так, ланцюжком, умикається «сарафанне радіо». До переваг застосування сарафанного маркетингу можна віднести те, що завдяки йому підвищується пізнаваність, споживачі отримують

можливість спробувати, протестувати продукт, а це, як наслідок, призводить до збільшення шансів щодо здійснення покупки [9].

Для того щоб сарафанний маркетинг запрацював, треба зробити дві речі: знайти максимально простий інформаційний привід і запустити хвилю розмов про нього. Розглянемо приклади сарафанного маркетингу деяких компаній.

Компанія Diamond Candles із виготовлення свічок фактично вибудовує свою унікальну торгову пропозицію навколо підтримки розмов про продукт. За будь-яких зусиль маркетологи домагаються обговорення, дискусії та іншого галасу навколо товару. Одна з акцій особливо цікава. Клієнтами Diamond Candles є переважно жінки, тому маркетологи вирішили, що необхідно спричинити шум саме серед представниць жіночої статі. У кожен упаковку зі свічками традиційно входить простенька каблучка. Але для привернення уваги до компанії кілька разів до однієї з упаковок помістили каблучку з діамантом вартістю в \$5 тис! У результаті зчинився великий галас, а виторг компанії шалено зріс і становив \$ 1 млн за рік. І це саме завдяки свічкам.

Інший приклад. Harry's – нова компанія, що продає товари з догляду за зовнішнім виглядом. Завдяки сарафанному маркетингу їм удалося увірватися на висококонкурентний ринок товарів для гоління. У своєму блозі 4-Hour Work Week Джефф Райдер, співзасновник Harry's, розмістив детальний пост про те, як вони запускали таку кампанію, завдяки якій кількість передплатників зросла до 100 тис осіб ще до запуску самої компанії.

Команда Harry's організувала сарафанну маркетингову кампанію на передстартовій версії цільової сторінки свого сайту. Людям пропонувалося зробити репост сторінки на Facebook або Twitter, натомість вони отримували товари для гоління абсолютно безкоштовно. Так компанія змогла залучити більшу аудиторію, а її команда виросла до 40 осіб [11].

«Сарафанний маркетинг» – це ідея, яка подобається аудиторії й переходить із «вуст в уста». Люди самі поширюють таку інформацію у соціальних мережах.

Поширюватися в мережі може будь-яка інформація: відео, аудіо, картинка – усе що ми побачили, нам сподобалося, і ми відправили посилання своїм друзям. Медіавірус (як ядро сарафанного радіо) складається з двох основних частин: оболонки, яка робить вірус цікавим і сприяє його поширенню, та змісту, де може знаходитися образ бренда або певне рекламне повідомлення.

Ефективність сарафанного маркетингу базується на таких принципах: досить висока ймовірність обговорення співрозмовниками тієї чи іншої теми; комунікація у довірливій формі між співрозмовниками з огляду на те, що дружні рекомендації не мають рекламного підґрунтя; позитивним відгуком про продукт поділяться в тому разі, коли споживач на особистому досвіді буде задоволений якістю продукту. Перевагою такого маркетингу також є те, що під час планування кампанії є можливість моделювати її ефективність, адже завчасно можна спрогнозувати охоплення цільової аудиторії та вплив на продажі [1].

Для забезпечення ефективної кампанії необхідно створити певний контент, зацентрувавши увагу на сильних боках продукту або компанії, інформація має бути корисною і практичною, а також орієнтованою на потужний відгук аудиторії.

Прикметно, що сарафанний маркетинг має як свої переваги, так і недоліки. Щодо переваг можемо виокремити: високе охоплення аудиторії; високу якість і глибину контакту; можливість домогтися низької вартості контакту. До недоліків сарафанного маркетингу відносимо таке: складність проконтролювати явище сарафанного маркетингу, адже неправильно сформована думка може дати протилежний очікуваному ефект; підвищення попиту після застосування сарафанного маркетингу може мати порівняно нетривалий час існування й потім знову знизитися до мінімуму, якщо не буде належного підтримання зацікавленості аудиторії. Варто зазначити, що хоча сарафанний маркетинг є чудовим методом просування, проте він потребує детального планування та певного часу для формування дружньої комунікації з потенційними споживачами, а також чіткого розуміння суті проблеми [3].

Однією з обов'язкових умов ефективності сарафанного маркетингу є авторитетність джерела інформації, адже потенційний споживач має довіряти розповсюдженню, інакше він сприйматиме інформацію як «проплачене» рекламне звернення. У подальшому процес вірусної комунікації відбувається за такою схемою: під час позитивного сприйняття інформації отримувач рекламного звернення миттєво сам стає «рекламодавцем» для інших потенційних споживачів зі свого оточення, буквально «заражаючи» їх. Звичайно, хтось із «заражених» не сприйматиме інформацію або навіть негативно її сприйматиме, тоді цей канал перерветься, але більшість отримувачів усе таки «проковтне» інформацію й перетвориться на «носія вірусу». Так процес вірусної маркетингової комунікації продовжиться.

Нині основними каналами розповсюдження вірусного маркетингу є: соціальні мережі, блоги, товариства (LiveJournal), інформаційні Інтернет-портали, форуми, фото/відео хостинги (Ютуб). Для ефективного поширення вірусного повідомлення необхідно дотримуватися певних вимог, зокрема повідомлення має бути актуальним для визначеної цільової аудиторії; ідея повідомлення має містити щось нове й цікаве; зв'язок реклами з кінцевою метою має бути не відчутним; повідомлення повинно легко поширюватися та сприйматися; необхідне виникнення «вірусної хвилі», щоб основна кількість переглядів припала на перші два-три тижні [7].

На українському ринку малобюджетні технології маркетингу були офіційно використані великими закордонними компаніями. Серед них такі транснаціональні корпорації, як Nokia, Tuborg, Samsung, Boeing, Sony, Nestle, Microsoft, Google, Danone тощо [3].

До українських підприємств, які використовують у своїй діяльності вірусний маркетинг, можна віднести приватних виробників взуття, сумок, одягу, що працюють за індивідуальним замовленням: Kravets hand made, Mr. Brown, Babak, Universal Hedonism, Cardo тощо [4].

Упровадження сарафанного маркетингу можливе для рекламування будь-яких споживчих товарів або послуг масового призначення.

**Висновки і пропозиції.** Отже, нині в усьому світі сарафанний маркетинг набуває популярності порівняно з іншими маркетинговими технологіями. Люди освоюють всесвітню Інтернет-мережу, використовують її для пошуку конкретних брендів, марок, продуктів і переглядають відгуки про них.

Ми навіть не замислюємося над тим, що кожен із нас перманентно залучений до процесу сарафанного радіо. Сарафанний маркетинг починається тоді, коли запускаються розмови про конкретний бренд.

Узагальнюючи знання про традиційний PR-інструментарій та сарафанний маркетинг, потрібно пам'ятати про одну важливу деталь: як би не подавалася ідея, вона має бути цікавою, щоб сподобатися аудиторії й отримати подальше життя у вигляді переходу з «вуст в уста». Люди самі поширюватимуть цікаву інформацію між собою та в соціальних мережах.

Досі в науковій спільноті немає єдиної думки щодо різниці між інноваційними та традиційними методами й інструментами public relations, адже процес трансформації триває постійно. Хоча вже зараз ми робимо певні кроки до впорядкування

наявних знань та наукового переосмислення. І насамперед потрібно зауважити, що інноваційні PR-інструменти розвиваються завдяки Інтернет-технологіям.

Отже, запорукою ефективного створення й управління іміджем компанії є ефективне володіння і впровадження інноваційних технологій поряд із традиційними PR-інструментами.

#### Список літератури:

1. Алдер Г. Маркетинг будущего: диалог сознаний. Общение с потребителями в XXI веке / пер. с англ. С. Потапенко. Москва : ФАИР-ПРЕС, 2018. 448 с.
2. Бернет Дж., Моріарті С. Маркетингові комунікації: інтегрований підхід / пер. з англ. за ред. С. В. Божук. Санкт-Петербург : Питер, 2001. 864 с.
3. Долинська Р. Г., Піткевич К. О. Міжнародний досвід використання малобюджетних технологій у комплексі маркетингових комунікацій. *Вісник НТУ «ХПИ»*. 2014. №45. С. 8–14.
4. Зибіна К. В., Сиволовський І. М. Підвищення ефективності вірусного маркетингу за допомогою візуального контенту. *Вісник економіки транспорту і промисловості*. 2018. №63. С. 217–223.
5. Котлер Ф., Армстронг Г. Основы маркетинга / пер. с англ. ; 9-е изд. Москва : Вильямс, 2003. 1200 с.
6. Маркетинг из уст в уста. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/> (дата звернення: 18.04.21).
7. Новаківський І. І. Сучасний вірусний маркетинг в Україні / *Маркетинг та логістика в системі менеджменту* : тези доповідей ІХ Міжнародної науково-практичної конференції, м. Львів, 8–10 листопада 2012 р. Львів : Львівська політехніка, 2012. С. 304–306. URL: <http://ena.lp.edu.ua/bitstream/ntb/16901/1/187-Novakivsky-304-306.pdf> (дата звернення: 20.04.21).
8. Сарафанне радіо як метод просування товарів та послуг. URL: <https://koloro.ua/ua/blog/breeding-i-marketing/sarafannoe-radio-kak-metod-prodvizheniya-tovarov-i-uslug.html> (дата звернення: 16.04.21).
9. Сарафанный маркетинг: о бренде из уст в уста. URL: <https://www.marketing-ua.com/ru/article/sarafannuj-marketing-o-brende-iz-ust-v-usta/> (дата звернення: 20.04.21).
10. Серновиц Э. Сарафанный маркетинг. Как умные компании заставляют о себе говорить / пер. Т. Мамедова. Москва : Манн, Иванов и Фербер, 2012. С. 240.
11. Черняева К. Вірусний маркетинг: ефективність, особливості та його приклади. URL: <https://marketer.ua/ua/efektivnist-virusnogomarketingu> (дата звернення: 21.04.21).
12. Ong, Walter, S. J. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London : Methuen, 2007. P. 12.

#### Haludzina-Horobets V. I. THE PHENOMENON OF SARAFAN MARKETING IN THE MODERN MEDIA SPACE

*The article is devoted to the study of the phenomenon of sundress marketing in the modern media space. It has been found that due to sundress marketing, advertising information is spread "by word of mouth", and the carriers (channels) of information are directly the recipients of the appeal. Sundress marketing is used when a brand releases a novelty, it is necessary to tell about it and give people the opportunity to try and evaluate; the product acquires new qualities; the manufacturer of the product wants to get information about the insiders of its audience. The principles on which the effectiveness of sundress marketing is based are also considered. The probability of discussion of this or that topic by interlocutors is rather high; communication in a confidential form between interlocutors, given that friendly recommendations have no advertising basis; positive feedback about the product will be shared in the case when the consumer on personal experience will be satisfied with the quality of the product. It is emphasized that in order to ensure an effective campaign, it is necessary to create certain content, focusing on the strengths of the product or company, the information should be useful and practical, as well as focused on a strong audience response. The advantages and disadvantages of sundress marketing are considered, and it is also concluded that nowadays sundress marketing is gaining popularity in comparison with other marketing technologies. People are mastering the World Wide Web, using it to search for specific brands, brands, products, and view reviews about them.*

**Key words:** information space, media space, sundress marketing, viral marketing, advertising campaigns, social communications, content marketing.



**Колотій Н. В.**

Чорноморський національний університет імені Петра Могили

## ВАЖЛИВІСТЬ ВИКОРИСТАННЯ НЕВЕРБАЛЬНИХ ЗАСОБІВ КОМУНІКАЦІЇ ПІД ЧАС ПУБЛІЧНИХ ВИСТУПІВ ФАХІВЦІВ ТЕХНІЧНОГО ПРОФІЛЮ

*У статті висвітлено питання ролі невербальних засобів для збагачення та увиразнення вербальної комунікації в процесі передання інформації під час публічних промов спеціалістів технічного профілю на прикладі представників індустрії інформаційно-комунікаційних технологій. Наголошено, що багате мовлення з умілим та свідомим використанням невербаліки завжди буде запорукою успішної реалізації фахового і творчого потенціалу та формування іміджу особистості в усіх сферах професійної діяльності, навіть у тих, які традиційно вважаються опосередковано або взагалі не пов'язаними з ораторським мистецтвом. Підкреслено важливість формування та практикування відповідних навичок якомога раніше, як-от під час навчання у закладах вищої та професійно-технічної освіти, на спеціальних тренінгах із підвищення кваліфікації або у межах неформальної освіти та самовдосконалення. Описано основні канали та засоби невербального спілкування та їх взаємозв'язок із вербальними засобами. Наголошено на необхідності пошуку шляхів розвитку вміння поєднувати несловесні засоби спілкування зі словесними в конкретних мовленнєвих ситуаціях, а саме під час монологічного (аналітичної доповіді, звіту, презентації, публічного виступу) та діалогічного і полілогічного (дискусій, диспутів, нарад, ділових переговорів тощо) мовлення. Подано приклади та проаналізовано ораторські вміння відомих представників ІТ-індустрії: Стіва Джобса, який був неперевершеним оратором та вивів презентації інноваційних продуктів на новий рівень; Біла Гейтса, який одночасно є професіоналом своєї галузі і впливовим громадським діячем; Стіва Балмера – найхаризматичнішого генерального директора корпорації Microsoft та інших. Підкреслено важливість набуття знань та навичок міжкультурної комунікації, мовленнєвого етикету, комунікативної толерантності та рефлексивності для затребуваних фахівців на сучасному глобальному ринку праці та доречного і вмілого транслявання вищезазначеного широкому загалу у відповідних комунікативних ситуаціях.*

**Ключові слова:** вербальна комунікація, невербальна комунікація, професійна комунікативна компетентність, ораторське мистецтво, мистецтво презентації.

**Постановка проблеми.** Розширення міжнародної співпраці та євроінтеграція зумовлюють потребу сучасного суспільства в ініціативних особах, які творчо мислять, володіють комунікативними вміннями і здатні до самореалізації у житті та професії. В одному з програмних документів ЮНЕСКО “Becoming enterprising: Technical guidelines” зазначено, що сучасний фахівець має реагувати на постійні соціальні зміни, а не залежати від набору вмінь і знань, здобутих під час навчання у вищому або професійно-технічному навчальному закладі. На світовому ринку праці акцент робиться на презентаційних вміннях, які дозволяють вправно поводитись з інформацією [1, с. 130–131].

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Невербальний компонент, який становить технічний бік комунікації, став об'єктом наукового

дослідження у 40–50 роках ХХ століття. Наразі вивчені такі складники невербального компонента комунікації, як лицьова експресія (П. К. Анохін, В. О. Лабунська), жестикуляція (Л. А. Капанандзе, О. А. Петрова), кінесика (Х. Х. Міккін), проксеміка (Е. Холл), акустика мовлення та голосу (В. П. Морозов), пози (А. Мерабіан). Дослідження також довели можливість усвідомленого контролю особистістю власної невербальної поведінки (Н. І. Жінкін, В. О. Лабунська, Д. Н. Узнадзе та ін.), яка є одним із компонентів невербального складника комунікації.

**Постановка завдання.** Незважаючи на значну кількість досліджень, присвячених вербальним і невербальним засобам комунікації, ще не достатньо висвітленою є проблема формування відповідних понять і навичок у фахівців технічного профілю. Це зумовлено тим, що науковці дослі-

джують проблему формування комунікативних навичок, насамперед у представників соціально-гуманітарних спеціальностей (економістів, менеджерів, юристів). При цьому поширеною є думка, що комунікативні навички не є основними в професійній діяльності фахівців технічного профілю.

Зважаючи на сказане, метою статті є пошук ефективних шляхів реалізації проблеми розвитку навичок використання взаємопов'язаних засобів вербальної і невербальної комунікації в процесі передавання інформації під час публічних виступів протягом навчання у закладах вищої та професійно-технічної освіти, на спеціальних тренінгах із підвищення кваліфікації або у межах неформальної освіти та самовдосконалення.

**Виклад основного матеріалу.** Невербальна комунікація – це система символів, знаків, які використовуються у процесі спілкування під час передавання повідомлення для більш повного його розуміння, яка не є залежною від психологічних та соціально-психологічних якостей особистості, має доволі чітке коло значень та яку можна описати як специфічну знакову систему.

Засоби невербальної комунікації відрізняються від мовних формою виявлення. Науковими дослідженнями доведено, що за рахунок невербальних засобів відбувається від 40 до 80% комунікації. Причому 55% повідомлень сприймається через вирази обличчя, позу, жести, а 38% – інтонацію та модуляцію голосу. Розвиток та вдосконалення навичок вербальної та невербальної комунікації є невід'ємною частиною розвитку особистості загалом, яка веде соціально активне життя, є професіоналом в обраній галузі. Доповідач може ретельно підготувати текст свого виступу, підібрати необхідні приклади, навести переконливі аргументи. Але якщо презентація матеріалу буде монотонною, мовець не використовуватиме можливості голосових інтонацій, пауз, жестів, не супроводжуватиме промову доречними мімічними змінами, то реакцію публіки можна передбачити. Уміння вдало переконувати, представляти інтереси колективу чи організації, захищати проекти, подавати нову інформацію – важливі складники успіху фахівця в будь-якій галузі чи сфері нашого сучасного життя. Знання невербальних засобів спілкування дає змогу не тільки краще розуміти співрозмовника, а й передбачати його реакцію на почуте, іноді розгадувати його наміри.

Численними дослідженнями встановлено, що невербальні засоби спілкування – це найпотужніший канал передавання інформації та основний засіб встановлення необхідного контакту

з аудиторією. Саме вони створюють атмосферу відкритості/закритості, позитивної/негативної налаштованості, впевненості/невпевненості, зацікавленості/байдужості і, відповідно, формують довіру/недовіру між учасниками комунікації.

Засоби невербальної комунікації (за В. О. Лабунською [3, с. 35–37]) можна поділити на чотири системи, що у своєму складі містять групи:

1. акустичну систему становлять групи екстралінгвістики (паузи, покашлювання, сміх, позихання, плач) і просодики (тембр, висота, гучність, темп мовлення, особливості наголошування);

2. до оптичної системи належить кінесика, яка поділяється на експресію (комунікативно значущі рухи (поза, жести, міміка, хода); фізіономіка (експресія обличчя та фігури)), авербальні дії (дії з предметами, тілесні рухи, стук, скрип), контакт очей (спрямованість, частота контакту, тривалість); у цю систему (за Н. П. Волковою) можна включити артефакти (прикраси, манера одягатися, зачіска, косметика);

3. тактильно-кінестетична система включає такесіку (статичні та динамічні дотики, потиски рук, поплескування);

4. ольфакторна система містить набір природних та штучних запахів.

Як окрему групу вчені виокремлюють такий складник невербальної інтеракції, як проксемика, під якою розуміють дистанцію, взаємне розміщення під час спілкування.

Науковці погоджуються з такою позицією: невербальна комунікація, доповнюючи мову, допомагає правильно і вичерпно передавати, адекватно сприймати думки. Н. П. Волкова наводить дані психологів, згідно з якими 60–80% комунікації відбувається з використанням невербальних засобів; значущість у спілкуванні міміки, жестів становить 55%, інтонації – 38%, слів – 7%; більше 90% інформації у перші секунди спілкування передається невербальними засобами [2, с. 149]. Уміння володіти засобами комунікації засвідчують загальнокультурний досвід, виявляють індивідуальні особливості презентатора, оптимізують передавання, сприймання й розуміння інформації. Оскільки презентація має специфічну ціль – переконати слухача, то для успішної її реалізації мовленнєві та немовленнєві засоби впливу мають перебувати у гармонії. З одного боку, під час презентацій, бесід, переговорів необхідно вміння контролювати власні рухи, власну поведінку і міміку, з іншого – зчитувати інформацію невербальних засобів спілкування слухачів або партнерів, тому мову невербального спілкування

необхідно вивчати всім, хто зацікавлений у позитивному і результативному впливі на співрозмовників [8, с. 275]

Розвитку навичок спілкування сприятимуть такі види діяльності, як проведення презентацій і виконання проектів. В основі проекту перебуває певна проблема, для вирішення якої потрібно не лише володіти мовними знаннями, а й уміти працювати в команді з партнерами. Досить часто випускники вищих технічних закладів мають ґрунтовні знання профільних предметів, володіють аналітико-дослідницькими навичками та навичками прийняття рішень. При цьому в них спостерігається недостатній рівень розвитку комунікативних навичок та таких особистісних якостей, як толерантність, рефлексивність, мовленнєвий етикет.

Толерантність передбачає уважне ставлення до висловлювань свого партнера в процесі комунікації, вміння слухати і допитуватись до сутності висловлювання, а також уміння донести смисл свого висловлювання партнерові комунікації. Важливою у процесі комунікативної діяльності є така особистісна властивість, як рефлексія. Рефлексивність передбачає здатність суб'єкта комунікації «стати на місце іншого» – представника іншої культури, а також механізми проекції, ідентифікації та емпатії. Саме на ці якості розраховує партнер комунікації у процесі вирішення важливих професійних завдань, який хоче бачити не лише професійну майстерність співрозмовника, а й взаєморозуміння.

Техніка презентації – важлива комунікативна навичка, яку треба спеціально вивчати. Це вимагає вміння правильно відібрати, обробити та подати інформацію, адаптувати її до конкретної аудиторії, враховуючи професійні, демографічні, соціальні, гендерні, етнічні, релігійні і культурні особливості та можливі міжкультурні розбіжності в сприйнятті інформації. Звичайно, існують так звані природжені промовці, які цим навичкам не вчилися і все ж здатні робити блискучі презентації, але, на жаль, таких менше. Та хоч талантом оратора володіють одиниці, навчитися здійснювати якісні презентації, вміло користуючись прийомами як вербальної, так і невербальної комунікації, можуть усі. Для подолання «штучності» спілкування, налагодження взаємодії, уникнення комунікативних невдач виникає необхідність у спеціальному навчанні використання невербальних засобів під час проведення диспутів, тренінгів, публічних виступів та презентацій.

Презентації проекту передують попередня робота, під час виконання якої не тільки готується презентаційний матеріал, а й планується сам процес презентації. Мета та завдання заходу визначаються на початку проекту, тому під час його виконання варто розробити структуру презентації, план «візуальної підтримки» через фіксовану в різних формах інформацію. Непростим для учасників є планування «простору» акції, утримання інтересу до свого виступу. Обговорення проектів (робота журі, написання рецензій учасниками) є прикладами мотивації аудиторії до уважнішого сприйняття заходу. Під час презентації однієї з груп можна продовжити рольові обов'язки представників іншої через серію завдань, одним із яких може бути експертиза та обговорення проекту. Для цього попередньо розробляється анкета оцінювання презентації експертами. Слухачі активно реагують на промовця, коли той до них звертається, активно ставлять питання після презентації [4, с. 52].

Доречно в межах спеціальних курсів або дисциплін, пов'язаних із мистецтвом публічних виступів, окремо розглядати тему «Невербальні засоби комунікації презентатора». Можна почати з вивчення засобів невербальної комунікації взагалі та розвитку відповідних навичок під час виконання спеціальних вправ, а потім зосередитися на «мові тіла» під час проведення публічних виступів, подивившись та проаналізувавши презентації відомих політиків, суспільних діячів, професіоналів гуманітарних та технічних галузей, зокрема представників надзвичайно актуальної ІТ-індустрії, до яких постійно прикута увага широкого загалу. Важливо об'єктивно оцінити переваги і недоліки їх стилю та поведінки, спробувати усвідомити, наслідувати і розвинути їх найкращі знахідки та прийоми. Можна почати, наприклад, із презентацій Стіва Джобса, який був неперевершеним оратором та вивів презентації інноваційних продуктів на новий рівень, перетворивши їх на захопливе шоу. Продовжити варто демонстрацією публічних виступів таких постатей, як Білл Гейтс, який вважається одним із найуспішніших публічних спікерів, оскільки вміє легко звернути увагу всього світу не тільки до нових технологій, а і до гострих проблем людства. Вартий уваги Стів Балмер із його незабутньою прощальною промовою перед співробітниками Microsoft, Павло Дуров на своєму першому публічному виступі на конференції DLD в Мюнхені, Томас Суарез – юний розробник прикладних програм, стиль презентацій якого всім нагадує Джобса, та безліч інших.

До монологічних форм професійного мовлення ІТ-фахівців можна зарахувати також наукові доповіді та звіти, значну частину яких виголошують на міжнародних конференціях, форумах, зборах. Монолог адресується групі фахівців чи широкому загалу з метою впливу і переконання. Необхідно пам'ятати, що під час монологічного мовлення відбувається втрата вихідної інформації, що може сягати від 50% до 80%. Участь у таких формах мовлення вимагає від ІТ-фахівців знання і дотримання норм і правил поведінки міжкультурної комунікації. Мовленнєвий етикет регулює використання комунікантами певних мовленнєвих формул відповідно до ситуації спілкування. Система одиниць мовленнєвого етикету відображає національно-культурну специфіку спілкування певного суспільства, оскільки вона пов'язана із затвердженими в суспільстві правилами невербальної поведінки, звичаями, традиціями носіїв мови. Етикетна поведінка допомагає виявити певні відносини і зв'язки, які існують у суспільстві, оскільки мовою етикету виражається багато фактів, що вказують на різницю у віці, соціальному статусі тощо.

Ораторському мистецтву визначних постатей в ІТ-індустрії, стиль донесення інформації і вплив на слухачів комбінацію вербальних і невербальних засобів комунікації яких ретельно аналізують і пропонують практикувати і наслідувати, присвячено чимало популярних книжок та наукових робіт як науковців (лінгвістів, психологів, експертів із соціальних комунікацій), так і журналістів. Так, наприклад, журналіст Кармін Галло – відомий автор книг про ділову комунікацію та мистецтво презентації. Він понад 15 років працював кореспондентом на каналах CNN, Fox, CNET та CBS. Перша книга з його серії про засновника компанії «Apple» Стіва Джобса – «iПрезентація» – отримала величезну популярність, стала бестселером Wall Street Journal і перекладена 20 мовами. Переклад назви звучить як «Секрети презентації Стіва Джобса», але книжкові маркетологи вирішили додати до назви слово «iПрезентація» (що відразу б відсилало до продукції «Apple»: iPod, iPhone). Кармін Галло проаналізував сотні виступів Джобса на різних заходах, якими стали щорічні презентації продуктів «Apple», які Стів

перетворював на детально прописану театральну постановку. Розбираючи ці шоу для інноваторів і фанатів, автор доводить, що кожна людина, яка поширює свої ідеї, виступає перед аудиторією, може вільно брати і використовувати прийоми Джобса, який радив максимально зробити все так, щоб не дозволити глядачам нудьгувати, та наголошував, що під час презентацій аудиторія хоче, щоб її інформували, навчали і розважали одночасно. Тому варто намагатися виконати всі ці три бажання, щоб повністю задовольнити своїх шанувальників. Джобс десятки разів репетирував свою презентацію, відточуючи свою майстерність і створюючи відчуття цілковитої імпровізації. Кожен крок і рух Стіва був виважений і продуманий до дрібниць. Це одна з причин успішності й ефективності його виступів.

Також Джобс усвідомлював, що люди сприймають інформацію по-різному, тому варто продумати і реалізувати способи впливу на візуалів (основний канал – зір, тобто яскравий візуальний ряд, 40% людей), аудіалів (слух, чітка структура текстів, робота над мовою, 20–30% людей) та кінестетиків (дотик, можливість відчутти продукт у руках, помацати його, 20–30% аудиторії). Якщо ж проігнорувати хоча б одну з вищезазначених категорій, то презентацію можна вважати невдалою. Джобс був справжнім майстром поєднання вербальних і невербальних засобів під час публічних виступів.

**Висновки і пропозиції.** Уміння ефективно та коректно використовувати вербальні і невербальні засоби комунікації під час публічних виступів суттєво підвищить цінність спеціаліста як на вітчизняному, так і на міжнародному ринку праці. Вибір необхідних засобів не є можливим без знання системи комунікативних заборон, етикету, врахування національних особливостей різних культур, адже невербальні засоби є найважливішим доповненням мовної комунікації, що здатні сприяти або ж перешкоджати плідному спілкуванню. Мовленнєві та немовленнєві засоби впливу на цільову аудиторію мають перебувати в гармонії. Володіння засобами комунікації засвідчує загальнокультурний досвід, виявляє індивідуальні особливості промовця, оптимізує передавання, сприйняття й розуміння інформації.

#### Список літератури:

1. Becoming enterprising: Technical guidelines. Bangkok: UNESCO Principal Regional Office for Asia and the Pacific, 1994. 144 p.
2. Волкова Н. П. Професійно-педагогічна комунікація : навч. посібник. Київ : Вид-во «Академія», 2006. 256 с.

3. Лабунская В. А. Невербальное поведение: Социально-перцептивный подход. Ростов-на-Дону : Изд-во Рост. ун-та, 1986. 135 с.
4. Вишневський О. І. Діяльність учнів на уроці іноземної мови: Посібник для вчителів. Київ : Рад. школа, 1989. 224 с.
5. Лабунская В.А. Невербальное поведение: структура и функции. Ростов: Изд-во Рост. ун-та, 1986. 130 с.
6. Колотій Н.В. Формування навичок невербальної комунікації у майбутніх ІТ-фахівців під час проведення презентацій англійською мовою. *Науково-методичний журнал ЧДУ ім. П. Могили «Наукові праці»*. Вип. 311. 2019. С. 97–99.
7. Кротік Н. Л. Навчання невербального спілкування на заняттях з англійської мови у вищих навчальних закладах немовних спеціальностей. *Вісник Національної академії Державної прикордонної служби України. Педагогічні науки*. 2010. № 3. С. 95–97.
8. Моркотун С. Б. Вербальні та невербальні засоби комунікації презентатора. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. 2013. № 14. С. 255–258.
9. Шилінська І.Ф. Розвиток навичок міжкультурної комунікації у майбутніх ІТ-фахівців у процесі вивчення іноземної мови. *Молодий вчений. Педагогічні науки*. 2017. № 10. С. 583–589.
10. Серединська І. В., Зозуля І. Є. Роль невербальних засобів у формуванні іміджу фахівця. *Матеріали XLIX науково-технічної конференції підрозділів ВНТУ*. 2020. URL: <http://ir.lib.vntu.edu.ua/handle/123456789/29714?show=full> (дата звернення 01.04.2021).
11. Lucas Stephen E. *The Art of Public Speaking*. NY: McGraw-Hill, 2011, 448 p.

**Kolotiy N. V. THE IMPORTANCE OF USING NON-VERBAL MEANS OF COMMUNICATION BY TECHNICAL PROFESSIONALS DURING PUBLIC SPEECHES**

*The article highlights the role of non-verbal means for enrichment and expression of verbal communication in the process of information transfer during public speeches of technical specialists on the example of representatives of the IT industry. It is emphasized that eloquent speech with skillful and conscious use of nonverbalism will always be the key to successful realization of professional and creative potential and formation of personal image in all spheres of professional activity, even in those traditionally considered indirectly or not related to public speaking. The importance of developing and practicing relevant skills as early as possible, for example when studying in higher and vocational education institutions, at special training courses or in the framework of non-formal education and self-improvement is considered highly important. The main channels and means of non-verbal communication and their relationship with verbal means are described. Emphasis is placed on the need to find ways to develop the ability to combine nonverbal communication with verbal in specific speech situations, namely during monologue speech: analytical report, presentation, public speech and dialogic and polylogical speech: discussions, debates, meetings, business negotiations etc. The speaking skills of well-known representatives of the IT industry are analyzed, namely Steve Jobs, who was an unsurpassed speaker and took presentations of innovative products to a new level, Bill Gates, who is both a professional and influential public figure, Steve Ballmer, the most charismatic Microsoft CEO and others. The importance of acquiring knowledge and skills of intercultural communication, speech etiquette, communicative tolerance and reflectivity for modern in-demand professionals in today's global labor market is highlighted.*

**Key words:** *verbal communication, nonverbal communication, professional communicative competence, the art of public speaking, the art of presentation.*

*Плеханова Т. М.*

Запорізький національний університет

## СПОСОБИ ПРОСУВАННЯ ІНФОРМАЦІЙНОГО КОНТЕНТУ НА ОНЛАЙН-РЕСУРСАХ ТЕЛЕВІЗІЙНОЇ СЛУЖБИ НОВИН ТА УКРАЇНСЬКОГО НЕЗАЛЕЖНОГО ІНФОРМАЦІЙНОГО АГЕНТСТВА НОВИН

*На сучасному етапі розвитку інформаційних технологій новини не обмежуються лише друкованими виданнями або записами телепередач, оскільки люди мають доступ до технологічних пристроїв, що дозволяють отримувати будь-які дані, які зацікавлять читача. Журналісти тепер мають змогу за допомогою соціальних мереж надсилати інформацію до відома аудиторії та повідомляти своїх користувачів у режимі реального часу. Бурхливе зростання популярності технологій та стрімкі зміни в роботі інтернет-порталів призводять до витіснення класичних засобів масової інформації. Соціальні мережі, які нині є найактуальнішою та найсучаснішою моделлю просування та створення медійного контенту, починають витісняти навіть інформаційні вебплатформи. У зв'язку із цим перед журналістами постають нові виклики щодо їхнього професійного розвитку.*

*У статті проаналізовано способи та моделі промоції журналістських матеріалів у соціальних мережах на прикладі онлайн-ресурсів Телевізійної Служби Новин та Українського Незалежного Інформаційного агентства Новин. У результаті дослідження сайтів цих провідних всеукраїнських новинних порталів ми виявили, що промоція медіапродукту в соціальних мережах може бути навіть ефективнішою, аніж банери чи відеоролики на інших сайтах, виокремили декілька моделей просування медійного контенту, які є типовими для сучасних інтернет-видань. Також можна констатувати, що досліджувані засоби масової інформації не лише активно створюють сторінки в різних соціальних мережах, але й ефективно адаптують інформаційні повідомлення відповідно до вимог формату кожної з них. У зв'язку з гострою конкуренцією на медіаринку інтернет-видань кожна редакція онлайн-засобів масової інформації постійно шукає найкращий метод промоції свого інформаційного товару. Соціальні мережі на сучасному етапі є важливим каналом поширення і генерування медійних повідомлень, адже сприяють якісному збільшенню аудиторії інтернет-засобів масової інформації та забезпеченню зворотного зв'язку з користувачем. Онлайн-сервіси надають велику кількість можливостей для просування власного контенту та спілкування з аудиторією. Якщо журналістові вдасться опанувати технологію цих мереж, робота з користувачами принесе абсолютно безкоштовні та явні результати.*

**Ключові слова:** *просування журналістських матеріалів, промоція, соціальні мережі, новітні технології, інтернет-видання, онлайн-ресурси.*

**Постановка проблеми.** На сучасному етапі розвитку інформаційних технологій перед кожним редактором і журналістом онлайн-видань постає питання щодо способу найефективнішого і найшвидшого ознайомлення аудиторії з медіа-продуктом і залучення її до прочитання за допомогою адаптації інформації до потреб кожного читача. Нині інтернет дозволяє своїм користувачам приємно та корисно проводити свій час у Мережі, його можливості, як і можливості соціальних медіа, змінюються та розширюються з кожним днем. Тому сучасні журналісти повинні розумітися на актуальних тенденціях сучасних

технологій і вміти використовувати спілкування в Мережі як інструмент залучення аудиторії.

Способів просування медійного контенту в соціальних мережах багато, щороку вони вдосконалюються і змінюються, а також з'являються нові. Адже інтернет та мережеві засоби масової інформації (далі – ЗМІ) постійно розвиваються, тому загальнотеоретичні аспекти функціонування цієї сфери медійного простору журналістики залишаються на стадії формування і вивчення. Актуальним залишається питання, яка промоція є найбільш ефективною для різних жанрів журналістських матеріалів і окремих соціальних мереж.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Проблемі теоретичних аспектів промоції й особливостей її використання в соціальних мережах присвячена низка робіт вітчизняних та закордонних учених. Науковець В. Теремко [7] розглядає промоцію як інструмент привернення уваги аудиторії – маркетингові стратегії, промо-кампанії, роботу з аудиторією тощо. О. Різник [6] досліджує проблему просування інтелектуальної продукції, зокрема і промоцію журналістських матеріалів. Б. Потятиник [5] проаналізував історію становлення інтернету як ЗМІ, особливості роботи над журналістськими публікаціями в сучасному світі (явища відкритого журналізму, крос-промоушен, журналістика коментарів тощо) та нові ролі працівників ЗМІ.

М. Чабаненко [8] визначила сучасний стан соціальних мереж та роль журналістики в них, дослідила феномен інтернет-залежності сучасних людей, блогерства і впливу гаджетів на сучасний інформаційний світ. Проте особливості просування інформаційного контенту на прикладі всеукраїнських новинних онлайн-ресурсів Телевізійної Служби Новин (далі – ТСН) та Українського Незалежного Інформаційного агентства Новин (далі – УНІАН) ще не були предметом окремого наукового аналізу.

**Постановка завдання.** Соціальні мережі посіли дуже важливе місце в житті багатьох людей, а тому в роботі над журналістськими публікаціями вони можуть виконувати велику кількість функцій як під час написання матеріалу, так і в його промоції. Щоб поширити свої медіаповідомлення і не загубитися у величезній кількості даних, журналістові треба вміти створювати відповідний контент, а також необхідно правильно визначитися з тим, яка саме платформа підходить для просування матеріалів, який спосіб просування є доцільним у цій мережі. Метою пропонованої статті є визначення ефективних способів промоції інформаційного контенту в соціальних мережах на прикладі онлайн-ресурсів ТСН та УНІАН.

**Виклад основного матеріалу.** Трансформації соціальних мереж призвели до змін у функціонуванні масмедіа, які натепер активно використовують стратегії й інструменти досягнення популярності на цих платформах із метою поширення унікальної інформації та взаємодії з потенційною аудиторією. «ЗМІ не лише створюють сторінки в різних соціальних мережах, але й намагаються адаптувати свої медіаповідомлення відповідно до вимог формату кожної з них. Нова модель відби-

рас у ЗМІ роль посередників, які формують порядок денний. Тепер вони зобов'язані боротися за присутність у стрічці користувача, адаптувати анонси свого контенту, а надалі і сам контент під нові платформи» [1].

Феномен інтернет-журналістики полягає в тому, що будь-який автор стає ближчим до своїх читачів, і тому має змогу встановити пряме спілкування – залишати коментарі, відповідати на зауваження, миттєво реагувати на останні події в соціальних мережах тощо. На сучасному етапі журналістам доводиться не тільки писати матеріали, робити знімки тощо, але і збирати факти в інтернеті та перевіряти їх. Перетворення класичних ЗМІ на медійні помітно змінює процеси створення матеріалів. Дослідник А. Мордюк зазначає: «Якщо добре перевіряти повідомлення соцмереж, можна збагатити інформаційний випуск теленовин цікавими темами та деталями» [3, с. 156]. Тобто необхідно наголосити на тому, що будь-яка інформація в інтернеті потребує детальної перевірки. Якщо ж до повідомлень у соціальних медіа ставитися обережно, то журналістські матеріали стануть більш глибокими та наповненими фактами.

Отже, оптимальна модель роботи редакції із соціальними мережами полягає в тому, що працівникам масмедіа необхідно звертати увагу на переваги інтернет-технологій, але водночас приділяти досить часу пошуку та перевірці інформації, наскільки це взагалі можливо. Останнім часом тенденції тяжіють до того, що бажання журналістів швидко та бездумно інформувати в найближчі роки будуть зростати. На думку А. Мирошниченко, «відбувається інфляція контенту – акцент зміщується від змісту до вміння залучити аудиторію» [2]. Ми погоджуємося зі словами дослідника та хочемо зазначити, що бажання догодити аудиторії є абсолютно природним. Журналісти перебувають у тісному контакті із читачами, а тому швидко реагують на запити користувачів і, як результат, створюють контент, який міг би відповідати їхнім інформаційним потребам.

У результаті аналізу соціальних мереж провідних всеукраїнських новинних порталів ми виявили декілька моделей промоції медіаконтенту, які, на нашу думку, є типовими для сучасних ЗМІ [4, с. 126].

Перший – інформаційний шум, тобто несуттєва, вторинна інформація, якою супроводжується або заміщується основне повідомлення. Тут важливо нагадувати про себе, а просування матеріалів, навіть актуальних чи сенсаційних, відхо-

дять на другий план. Тому деякі редакції у своїх соціальних мережах публікують пости, що не несуть жодної важливої інформації, – привітання із професійними святами, побажання гарного дня, доброї ночі тощо. Варто зазначити, що таке інформування не тільки нагадує читачам про роботу ЗМІ, але і може створити позитивний імідж редакції, яка піклується про своїх читачів.

До таких повідомлень належать і опитування з майбутнім обговоренням. Темою для обговорення може бути будь-яка новина. Коментарі не тільки покажуть журналістам, які настрої домінують у їхніх читачів, але вони можуть дізнатися цікаві подробиці для своїх майбутніх матеріалів. До того ж такий інтерактив завжди привертає увагу – люди можуть висловити свої думки та поспілкуватися один з одним. Зазвичай жваве обговорення привертає увагу багатьох читачів, тому коментарі нерідко бувають більш цікавими для користувачів, аніж сам матеріал.

Наступна модель – особиста інформація. Журналісти можуть публікувати фотографії зі зйомок програм, запису радіопередач або фото команди. Окрім очевидного нагадування про себе та свій проєкт, такі публікації відіграють роль мініанонсу, якщо на цих знімках відстежується процес роботи над журналістськими творами, які публіка зможе побачити зовсім скоро.

Анонс у чистому вигляді є другою моделлю. Нагадування про програму чи будь-який інший журналістський матеріал, з датою та часом виходу, здатне створити ажіотаж навколо проєкту, що просувається. Постійне наголошення на виході нового випуску програми чи на її прем'єрі створює в аудиторії враження, що таку передачу не можна пропускати, бо про неї будуть говорити всі.

Промоція вже опублікованих матеріалів. Коли в журналіста вже є вдала публікація, яка може бути корисною для аудиторії та навіть зможе створити певний резонанс, йому необхідно цю публікацію презентувати через соціальні мережі: розмістити на сторінках своєї редакції у твітері, фейсбуці й інстаграмі посилання на свою роботу, написати до неї підводку та дібрати привабливе фото. У такого типу промоції є велика кількість можливих моделей, але незмінним залишається те, що завжди журналіст намагається привернути увагу читачів до свого актуального матеріалу.

Відповідно до вищезгаданих моделей промоції вибудовують свої способи просування медійного контенту і всеукраїнські новинні онлайн-ресурси ТСН та УНІАН.

На сайті ТСН із метою промоції дуже активно ведуться сторінки в мережах Facebook та Twitter. Також на їхні новини можна підписатися в месенджерах Viber та Telegram, і на таких порталах, як «ВКонтакте» (заборонена на території України мережа) та Google+. Зазвичай задіяна модель класичної промоції – підводка з посиланням на матеріал, але бувають і пости, які не несуть додаткової інформації, із жартами та побажаннями. За два тижні на сторінці ТСН у твітері було розміщено 773 пости, усі вони є промоцією матеріалів з основної сторінки.

Промоція відбувається за такою схемою: назва публікації, зображення та посилання на матеріал. Зазвичай посилання подається без додаткових підписів чи приміток, але бувають і винятки. Наприклад, аналітична стаття «Чи відбудеться лівійське рісорджименто?» тут має надтекст «Чи є шанс в італійців принести Лівії мир після семи кривавих років?». Так тема публікації стає зрозумілою і навіть термін «рісорджименто», який журналіст ужив у назві матеріалу, уже не потребує роз'яснення. Трапляється тут і модель привернення уваги. Матеріал, що на сайті ТСН має назву «Запечена індичка: рецепт до святкового столу», у своїй промоції у твітері був названий «Вишукана, ніжна і соковита: рецепт святкової індички в духовці». Тобто замість сухого заголовку, який передає тільки тему публікації, ми отримали гучні епітети, що переконують нас перейти за посиланням і ознайомитися з рецептом, а в майбутньому, можливо, скористатися ним.

Трапляються на сайті і російськомовні матеріали, підводку до яких передрукуюють українською. Наприклад, блог Аркадія Бабченка про Євромайдан ведеться російською, але промоція до нього подається державною мовою. Публікація, що на основному сайті має назву «Я більше ніколи не буду рабом», у соцмережі отримала невелике вступне слово, яке цілком розкриває її зміст: «Я все життя був рабом, і тільки на Майдані здобув свою гідність – Бабченко. Читайте на tsn.ua блог Аркадія Бабченка про те, як Революція гідності назавжди змінила його життя».

У кожному із цих постів у твітері використовуються хештеги. Зазвичай це «#новини», «#новости», «#ТСН», «#TSN» та «#ТСНблог», «#блог», коли йдеться про блогові матеріали. Оскільки ці теги не мають якоїсь інформаційної цінності, можна сказати, що вони використовуються як елемент промоції. Користувачі соціальних мереж нерідко застосовують саме такий тип пошуку. Його переваги порівняно з іншими моделями



полягають у тому, що хештеги – це найголовніші слова, які характеризують публікацію, і тому саме їх необхідно використовувати в пошуковій системі. До того ж ці теги не треба вбивати у строку – варто лише клікнути по ньому, і пошуковий процес розпочнеться. Якщо ж використовувати більш вузькі поняття як хештег, то вони зможуть повідомити читачеві про тематику матеріалу та його зміст. Це можуть бути прізвища героїв публікації, місце події, рубрика тощо. Наприклад, у замітці про австралійську акторку Ніколь Кідман, яка презентувала свій новий фільм: «Не хочу, щоб мої дівчатка бачили це: Ніколь Кідман не покаже дочкам фільм зі своєю участю», використані лише три хештеги «#новини», «#ТСН» та «#ТСНгламур». Якщо б журналісти активніше взялися за промоцію цього матеріалу, то можна було б використати також і теги «#Кідман», «#кіно», «#голівуд», «#культура» тощо.

Ще з 90-х рр. ТСН – це бренд, який спеціалізується на випусках новин на каналі «1+1». Тому не дивно, що в більшості українців назва цього ЗМІ асоціюється саме з теленовинами, а не інтернет-порталами. На їхній сторінці у твітері як мінімум один раз на день розміщуються посилання на випуск відеонovin (іноді бувають і спецвипуски, що пов'язані з надзвичайними подіями), і це є абсолютно доцільним рішенням, бо інші пости можуть сприйматися багатьма користувачами як додаток до основного контенту, який і являє собою новинні підсумки дня на каналі «1+1». Тобто сторінка ТСН на будь-якій платформі не може обійтися без того відеоформату, за яким глядачі і запам'ятали це ЗМІ, а тому використання посилань на ці ролики є оптимальним рішенням.

На сторінці ТСН знаходимо і матеріали, які не можна віднести до актуальних новин, – це спецпроекти, промоція до яких відбувається з регулярними повторами. Лонгрід «Комуністи, мафія чи ЦРУ: хто та чому вбив Джона Кеннеді», який був опублікований 22 листопада, на річницю смерті американського президента, рекламувався в соціальних мережах ТСН декілька разів. Причину такої моделі промоції можна пояснити тим, що актуальність такого матеріалу не зможе змінитися за добу, це довготривала тема. До того ж у такий проєкт вкладається більше часу та ресурсів, а тому редакція повинна переконатися в тому, що велика кількість користувачів знають про існування цього матеріалу.

На сторінці ТНС у мережі «Фейсбук» друкуються ті ж новини, що і у «Твітері», використовуються схожі моделі промоції. Та варто зазначити,

через те, що публікації в цих двох соціальних мережах виглядають по-різному, то й ефекту ці типи промоції досягають не однакового. У фейсбуці є і підтекст, і надтекст, тому, на нашу думку, тут доцільно було б використовувати різні підписи до цих публікацій, а на сторінці ТСН цей текст копіюється, і тому майже в кожному пості є повтор. У твітері ж відображається лише одна назва матеріалу.

Наступний ЗМІ – це УНІАН, яке має репутацію серйозного і авторитетного ЗМІ, а тому і промоція та модель ведення соціальних мереж повинна бути відповідною. На сторінках інформаційного агентства у фейсбуці та твітері друкуються однакові пости. Як виявилось, це типова поведінка для цієї редакції, незважаючи на особливості соціальних порталів, промоція відбувається за однією схемою. Типовою стратегією виявилось і використання саме цих мереж і цілковите ігнорування популярного й актуального інстаграму.

За два тижні на сторінках УНІАН у мережах «Фейсбук» та «Твітер» було розміщено 755 публікацій. Стиль подання виявився сухим та беземоційним. Промоція, що відбувається за допомогою посилань, підписів та зображень, виглядає абсолютно природною, тому що поряд із діловим стилем та гарною репутацією порталу такий виклад інформації сприймається як доцільний. Інформаційне агентство створює контент для людей, які хочуть бути в курсі подій, і вони не мають часу на маніпулятивні заголовки. Користувачі мають змогу ознайомитися з останніми новинами у своїй стрічці соціальних мереж, якщо їм так зручніше, або ж на офіційному сайті чи за допомогою додатка «УНІАН» на телефоні.

Відео, як і інші мультимедійні формати, у соціальних мережах цього інформаційного агентства не викладаються. Якщо матеріал, для якого створено промоцію, містить відеозапис, мультимедійний додаток, інфографіку тощо, то на нього подається посилання, а в назві публікації вказується на наявність цього елемента. Наприклад: «Ані Лорак випустила кліп на пісню про зраду (відео)», «З космодрому Байконур запустили корабель «Союз» з екіпажем МКС (фоторепортаж)», «Особливий статус: найвідоміші випадки введення воєнного стану у світі (відео)», «Секта «радикалів»: у мережі висміяли з'їзд партії Ляшка (фотожаби)» тощо. Отже, користувачі втрачають змогу переходити до відео в один клік, але водночас журналісти економлять той час, який витратили б на монтування додатків на сторінці соціальних медіа. Кожна мережа

має власні коди, а тому такі інструменти можуть затримати публікацію.

Більшість постів УНІАН мають формат промоції в чистому вигляді. На відміну від порталу ТСН, тут майже відсутні мультимедійні додатки. Ці риси підкреслюють сухий та діловий стиль видання. Мультимедіа зазвичай використовується або для наочності (візуалізація даних), або для виконання розважальної функції. На сторінках УНІАН зауважуємо відсутність явної реклами, що може сприйматися як один із доказів того, що це інформаційне агентство не дарма завоювало репутацію незалежного ЗМІ, якому можна довіряти. Немає тут і підбірки новин, які подаються у відеоформаті. Варто зазначити, що такий тип публікацій був би типовим для новинних порталів, а не для інформаційних агентств.

Заголовки УНІАН використовує красномовні, без маніпулятивних технологій привернення уваги, у них зазвичай передається тема публікації, і читач не ризикує натрапити на клікбейт. Тому інформаційне агентство у веденні сторінок соціальних мереж має можливість не використовувати надтекст, а обмежуватися лише назвою матеріалу. Заголовки постів активні та в основному розкривають зміст матеріалу, наприклад: «Софія Ротару оголосила бойкот виступам у Росії», «У соцмережах виявили 40 фейкових сторінок для поши-

рення паніки у прикордонному із РФ регіоні», «В Одеській області заборонено вихід у Чорне море маломірних плавзасобів» тощо. Як бачимо, основною метою журналістів цього ЗМІ під час добору заголовків є лаконічне окреслення теми публікації, а тому маніпуляція за такого підходу малоімовірна.

**Висновки і пропозиції.** На сучасному етапі соціальні мережі допомагають збільшити аудиторію інтернет-ЗМІ, забезпечити зворотний зв'язок із користувачем, отже, є важливим каналом поширення і генерування медійного контенту. Тому промоція журналістських матеріалів у соціальних мережах набуває надзвичайно великого значення. Будь-яка редакція має потребу в читачах, а засобом для залучення активних користувачів є написання якісних, актуальних та унікальних матеріалів, а також грамотне їх просування. Якщо журналістська робота буде не досить професійною та цікавою, то навіть ідеальна промоція з точним потраплянням у цільову аудиторію не зможе утримати читачів на інформаційному порталі та змусити їх повернутися до цього ЗМІ. Якщо ж матеріали не матимуть якісного просування, то навіть сенсаційне повідомлення може загубитися в гігабайтах інформації, яка потрапляє до інтернету щосекунди, тому дослідження в цьому напрямі є актуальними та перспективними.

#### Список літератури:

1. Долженкова К. Особливості ефективної взаємодії соціальних мереж та українських інтернет-ЗМІ. URL: <https://kubg.edu.ua/nmc.nd/suchasn-zhurn>.
2. Мирошніченко А. Во что вовлекают человека новые медиа. URL: <https://slon.ru/calendar/event/1092196/>.
3. Мордюк А. Вплив соціальних мереж на контент телевізійних випусків новин. *Наукові записки Інституту журналістики* : збірник наукових праць. Київ: нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, Ін-т журналістики. Київ, 2014. № 57. С. 152–156.
4. Плеханова Т. Промоція журналістських матеріалів на всеукраїнському новинному порталі «Сьогодні». *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія «Філологія. Соціальні комунікації»*. Київ : ВД «Гельветика», 2020. Т. 31 (70). № 3. С. 125–129.
5. Потятиник Б. Інтернет-журналістика : навчальний посібник. Львів : ПАІС, 2010. 246 с.
6. Різник О. До питання щодо основних типів промоції мистецьких і літературних творів. URL: <http://tur.kosiv.info> (дата звернення: 24.12.2019).
7. Теремко В. Видавничий маркетинг : навчальний посібник. Київ : Академвидав, 2009. 272 с.
8. Чабаненко М. Основи інтернет-журналістики. Запоріжжя : Просвіта, 2013. 112 с.

#### **Plekhanova T. M. METHODS OF PROMOTION INFORMATION CONTENT ON ONLINE RESOURCES TSN AND UNIAN**

*At the current stage of the development of information technology, the news is not limited to printed publications or television recordings, as people have access to technological devices that allow them to receive any data that interests the reader. Journalists now can use social media to send information to the audience and inform their users in real-time. The rapid growth in the popularity of technology and rapid changes in the work of Internet portals are leading to the displacement of the classic media. Social networks, which are currently the most up-to-date and state-of-the-art model for promoting and creating media content, are beginning to displace even informational web platforms. In this regard, journalists face new challenges in their*

*professional development. The article analyzes the methods and models of promotion of journalistic materials on social networks on the example of online resources TSN and UNIAN. As a result of researching the accounts of these leading all-Ukrainian news portals, we found that promoting a media product on social networks can be even more effective than banners or videos on other sites and identified several models of media content promotion that are typical of modern online publications. It can also be stated that the studied media not only actively create pages in various social networks but also effectively adapt information messages in accordance with the requirements of the format of each of them. Due to the fierce competition in the media market of online publications, each online media outlet is constantly looking for the best way to promote its information product. At the present stage, social networks are an important channel for the distribution and generation of media messages, as they contribute to a qualitative increase in the audience of online media and provide feedback to the user. Online services provide many opportunities to promote your content and communicate with your audience. If a journalist manages to master the technology of these networks, working with users will bring free and clear results.*

**Key words:** *promotion of journalistic materials, promotion, social networks, latest technologies, online publications, online resources.*

## СОЦІАЛЬНА ІНФОРМАТИКА

УДК 378.018.43

DOI <https://doi.org/10.32838/2710-4656/2021.3-2/43>

**Маковійчук Л. В.**

Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

### НОВІ ПІДХОДИ ДО СУЧАСНОЇ СИСТЕМИ ОСВІТИ: ЗМІШАНЕ Й ОНЛАЙН-НАВЧАННЯ

*У статті розглядається поняття змішаного й онлайн-навчання, визначаються зміни в освітній інформаційній структурі сучасного суспільства, що спричинило розробки та впровадження нових освітніх послуг, створених на базі дистанційних технологій. Змішане й онлайн-навчання сьогодні є особливо актуальним у сфері підготовки молоді різного віку, соціального рівня та різної мотивованості у навчанні. Дистанційне навчання розглядається як засіб модифікації сучасної системи навчання, яке стає актуальним у зв'язку зі швидким розвитком новітніх інформаційних технологій. Аналізуються актуальні питання щодо впровадження змішаної форми навчання у закладах вищої освіти.*

*Висвітлені й описані актуальні проблеми формування компетентності викладача у сфері змішаного й онлайн-навчання, визначені переваги та недоліки його використання у навчальному процесі. Перераховані адміністративні виклики, які існують для викладачів і пов'язані з переведенням їх роботи в онлайн-середовище, з навчанням і підвищенням рівня кваліфікації, щоб зрозуміти, як отримати максимальну користь і віддачу від онлайн-середовища.*

*У статті також розглянута специфіка застосування змішаного й онлайн-методів навчання як засіб покращення рівня вищої освіти студента. Описані сучасні особливості та проблеми дистанційної освіти (змішаного й онлайн-навчання). Визначається найбільш корисний аспект підходу до онлайн-навчання.*

*Впровадження змішаного навчання демонструє вдосконалення у навчанні, ставленні та залученні студентів внаслідок інтеграції змішаних підходів у викладанні та навчанні. Різні пробні варіанти змішаного навчання пропонують більше можливостей для персоналізації навчання. Змішане навчання – це поєднання різних режимів навчання, скоординованих таким чином, щоб допомогти студентам досягти власних освітніх цілей.*

**Ключові слова:** змішане навчання, дистанційне навчання, онлайн-навчання, інформаційні технології, переваги, недоліки.

**Постановка проблеми.** Упровадження нових підходів до сучасної системи освіти, а саме змішаного й онлайн-навчання, у навчальному процесі закладу вищої освіти формує нові можливості реалізації принципів дистанційного навчання, позитивно впливає на діяльність студентів, їхню активність, мотивацію, свідомість, надає можливості та забезпечує умови переходу від навчання до самоосвіти. Нині питання організації змішаного й онлайн-навчання у ЗВО стає особливо актуальним, оскільки надзвичайно стрімко розробляються та розвиваються нові ІТ-технології, які ефективно використовуються у навчальному процесі ЗВО, особливо за умов пандемії COVID-19. Застосування інформаційних технологій в останні

роки значно змінило саму освіту, змішане й онлайн-навчання стало одним із найперспективніших напрямів розвитку освіти у сучасному світі.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Останніми роками швидко розвивається змішане й онлайн-навчання. Проблематику змішаної та дистанційної освіти у своїх роботах вивчали закордонні та вітчизняні вчені, такі як: Дж. Мунен, Р. Деллінг, Г. Рамбле, Д. Кіган, М. Сімонсон, М. Мур, А. Кларк, М. Томпсон Н. М. Болюбаш, О. Г. Кіріленко, М. В. Коваль, О. Ф. Мусійовська, Є. М. Смирнова-Трибульська, О. В. Хмель, П. І. Підкасистий, С. В. Шокалюк, Р. В. Шульміна, Б. І. Шуневич, І. Козубовська, В. Олійник, Є. Полат, А. Хуторський та ін. Проте застосування

вищезгаданих нових підходів у системі сучасної освіти потребує подальших досліджень.

**Постановка завдання.** Метою статті є дослідження актуальності змішаного й онлайн-навчання та визначення основних проблем впровадження дистанційного навчання в освітній процес закладів вищої освіти.

**Виклад основного матеріалу.** За дотехнологічних часів традиційні методи навчання значною мірою залежали від друкованих матеріалів, оскільки завдання в аудиторії виконувалися з підручника, а домашні завдання, у свою чергу, заповнювалися у зошиті, однак зараз домінування технологій і їх місце в освіті змінило її загалом. Кінець ХХ і початок ХХІ ст. правдиво називають порою інформаційних технологій. Поява такої техніки, як персональні комп'ютери та ноутбуки зробило їх надзвичайно зручним інструментом для практичного застосування у різних сферах людської діяльності, включаючи університетську освіту. Розвиток мультимедійних технологій, за допомогою яких у процесі навчання можна використовувати різні інформаційні формати, такі як текст, графіка, відео, звук та анімація, спонукав дедалі частіше застосовувати комп'ютерні технології в системі вищої освіти. За допомогою комп'ютера можна опрацьовувати різні види діяльності, такі як читання, аудіювання, письмо та говоріння. Інтерактивний спосіб використання мультимедійних засобів може залежно від завдання, трансформувати комп'ютер у викладача, який навчає, співрозмовника, котрий допомагає обговорювати різні теми, залежно від потреб і бажань особи, яка навчається, що, у свою чергу, урізноманітнює діяльність студента, внаслідок чого процес навчання стає захопливим і викликає більше зацікавлення. Як зазначає Ч. Чжень: «Мультимедіа – це той спосіб подачі інформації, який, використовуючи різні звуки, зображення, анімацію та інші ефекти, сильно зацікавлює студентів» [10]. Із прогресом технологій навколо нас видозмінюється процес навчання. Ми бачимо, що можливості методів онлайн-навчання сприяли новому підходу до викладання, який може доповнити аудиторне навчання. Викладачі усвідомлюють, що викладання та навчання можна проводити поза класом, і воно має величезні переваги для тих, хто навчається.

Сьогодні невідкладно постає питання дистанційного навчання в освітньому процесі, що є необхідним для забезпечення його ефективності у майбутньому. За останні роки інформаційні технології внесли суттєві зміни в навчальний процес багатьох країн світу. Почали з'являтися нові педа-

гогічні підходи, за допомогою яких навчаються сотні тисяч людей. С. П. Кудрявцева з огляду на досвід різних навчальних закладів світу виокремлює мотиваційні причини багатьох країн світу до переходу на дистанційне навчання:

- поліпшення якості навчання;
- переваги нових інформаційних технологій;
- зростаючий попит на нову форму навчання;
- отримання доходів;
- можливість постійної взаємодії викладачів і студентів;
- необхідність виживання в інформаційному суспільстві;
- можливість скорочення витрат на реорганізацію освіти [2].

Особливе місце серед нових підходів до навчання заслужило змішане (blended learning) і дистанційне навчання (distance learning). Згідно з нормативним документом «Положення про дистанційне навчання», яке затверджене наказом МОН України № 466 від 25 квітня 2013 р. дистанційне навчання – це «індивідуалізований процес набуття знань, умінь, навичок і способів пізнавальної діяльності людини, який відбувається переважно за опосередкованої взаємодії віддалених один від одного учасників навчального процесу...» [3, пп. 1.2]. Для організації дистанційного навчання необхідне спеціалізоване середовище із застосуванням інформаційно-комунікаційних технологій.

Перевагами такого навчання є змога вчитися та виконувати різноманітні завдання будь-де, будь-коли, у зручний для кожного час. Основна вимога такого навчання – це наявність комп'ютера [5, с. 152].

Що ж таке навчання в інтернеті? Цей підхід, по суті, є навчальним середовищем, яке існує онлайн. Студенти можуть займатися у власному темпі, виконувати домашнє завдання у зручний для себе час і самостійно керувати своїм навчанням. Найбільш корисним аспектом підходу до онлайн-навчання є більший обсяг даних, до яких можна під'єднатися, а це означає можливість відстежувати прогрес, аналізувати цифри та застосовувати отримані знання. Викладачі можуть створювати середовище онлайн-класу, де вони проводять інтерактивні заходи, різноманітні опитування, формувати кімнати для обговорення та пропонувати інші завдання, що базуються на командній роботі, і все це відбувається онлайн. Такий вид роботи дає можливість студентам перейти до виконання домашніх завдань поза межами аудиторії, займатися додатковим навчанням у час, коли зручно їм, оскільки Інтернет-середовище сприяє цьому.

Хоча дистанційне навчання дозволяє студентам проявити себе творчо під час виконання домашніх завдань, інколи виникають певні проблеми, оскільки цей підхід залежить від доступу до технологій, від надійного з'єднання з Інтернетом і від дисциплінованості самих студентів. Інколи, викладаючи інформацію онлайн, можна, наприклад, випадково вимкнути звук або просто відволіктися на інші речі у своєму телефоні.

Для викладачів існують адміністративні виклики, пов'язані з переведенням всієї роботи в онлайн-середовище, з навчанням і підвищенням рівня кваліфікації на платформі. Одна з основних умов інформатизації освіти – це готовність викладача застосовувати та використовувати комп'ютерні технології, що допоможе зробити навчальний процес доступнішим для молодого покоління й удосконалити його. В. Биков відзначає, що «у діяльності навчальних закладів усіх типів і рівнів акредитації проблемам інформатизації повинна приділятися першочергова увага» [1].

Змішане навчання може бути впроваджено, коли необхідно вирішити низку проблем, наприклад, якщо йдеться про університети, то комбіноване навчання може стати складовою частиною стратегії з усунення такої проблеми, як нестача аудиторій, а також способом заохочення співробітництва викладачів і студентів. Для викладачів такий підхід до навчання може надати нові можливості впровадження технологій і переходу до онлайн-навчання, а студентам пропонує зручне поєднання онлайн-навчання із соціально-навчальною взаємодією [4].

Але трохи тренувань і наявність чіткого плану у викладача може зробити онлайн-викладання дуже ефективним. Наприклад, якщо студенти з певних причин пропустили заняття, викладачі можуть їм надати онлайн-запис або PDF-файл, який містить огляд пропущеного матеріалу. У часи COVID-19, коли виникло питання, як взаємодіяти викладачу та студенту без фізичної взаємодії, студенти можуть відвідувати заняття з будь-якого місця, їм не потрібно фізично бути присутніми в аудиторії. Викладачі можуть надавати студентам інформацію у вигляді електронних або відеолекцій, а також проводити семінари, тренінги, практичні заняття онлайн [8; 9].

Отже, змішане навчання – це поєднання традиційного очного навчання й онлайн-навчання. Оптимальним підходом для застосування змішаного навчання є домашні завдання, що містять онлайн-елемент, оскільки це відкриває потік можливостей щодо збору інформації, розуміння навчальних звичок, а також сильних і слабких сто-

рін студентів. Виконання домашнього завдання онлайн дозволяє відстежувати все, і в цьому цінність такої роботи. Можна побачити, які студенти активно вчаться і скільки часу вони витрачають на кожну з дій, це надає викладачу більше інформації про ті сфери, у яких студенти досягають успіху або в яких мають певні проблеми. За допомогою таких даних можна побачити результати студентів і зрозуміти, де вони потребують більшої підтримки й уваги з боку викладача. Можливо, їм потрібна допомога із граматичними вправами або в аудіюванні. Такий підхід допоможе навіть викладачу подивитися по-іншому або змінити метод свого викладання та зосередитися на окремих сферах, зберігаючи традиційне середовище в аудиторії.

Особиста участь є ключовим елементом змішаного викладання, де викладач все ще може домогтися очної групової роботи та роботи над проектами особисто, а елемент домашнього завдання відмічається в мережі.

Впровадження змішаного навчання демонструє вдосконалення у навчанні, ставленні та залученні студентів внаслідок інтеграції змішаних підходів у викладанні та навчанні. Різні пробні варіанти змішаного навчання пропонують більше можливостей для персоналізації навчання та дають студентам можливість контролювати власне навчання. Студенти можуть змінювати свій темп навчання, вибираючи завдання / ресурси, які найкраще відповідають їх стилю навчання та рівню попередніх знань. Студенти можуть практикувати свої знання, навіть граючи в онлайн-ігри.

Студенти починають контролювати побудову своїх знань, оскільки вони менше залежать від традиційного навчання, їм надається більше самостійних завдань. Змінюють свою поведінку, щоб стати більш рефлексивними, колегіальними та співпрацюючими (залучення до командної діяльності) та більшою мірою сприймати відгуки викладачів, одногрупників і зовнішні відгуки. Залучення до більш рефлексивних завдань і завдань самоконтролю також покращує їх розуміння. Зміни у стосунках між викладачем і студентом також були помічені, коли студенти отримали право діяти як керівники, тренери, наставники та технічні експерти.

Змішане навчання – це поєднання різних режимів навчання та матеріалів, скоординованих таким чином, щоб допомогти студентам досягти власних освітніх цілей і завдань ефективніше, ніж за навчання за традиційних умов. Комбіноване навчання поєднує в собі найкращі аспекти онлайн-роботи та проводиться індивідуально або в непе-

ликих групах. Отже, можна виокремити основні характерні риси змішаного й онлайн-навчання:

1) Змішане навчання ефективне. Комбіноване навчання є ефективнішим за традиційні методи, оскільки учні можуть зосередитися на новій лексичі чи вимові, одночасно використовуючи свої онлайн-матеріали для особистого навчання у зручний для себе час. Під час інтерактивних занять викладач може працювати зі студентами так, щоб підтримати їх унікальні потреби та цілі. Аудиторний час не витрачається на вивчення матеріалу, який студенти вже опрацювали або який вони можуть практикувати самостійно. Навчання максимально покращується завдяки ефективнішому та доцільнішому використанню навчального часу в кожному середовищі.

2) Змішане навчання мотивує. Контроль відстеження й оцінювання, впроваджений у змішане навчання, дозволяє учням отримувати миттєвий зворотний зв'язок і відстежувати власний прогрес, що допомагає їм залишатися більш мотивованими у досягненні власних бажаних цілей і завдань.

3) Змішане навчання гнучке. Передові технології дають студентам більший вибір і можливість контролювати процес свого навчання. Комбіноване навчання дозволяє миттєво отримати доступ до інформації в будь-якій точці світу, якщо учень має комп'ютер або смартфон і підключення до Інтернету. Навчання в режимі реального часу, очне чи віртуальне, ґрунтується на доступності студента та забезпечує більшу гнучкість, на відміну від традиційних навчальних середовищ, коли учні мають відвідувати заняття у визначену дату та час.

Отже, змішане навчання має як свої переваги, так і недоліки. До переваг належать:

- ефективність використання часу;
- вільний доступ до навчання з будь-якого місця, де є інтернет;
- гнучкість та адаптивність, курс можливо корегувати, змінювати, додавати новішу інформацію, адаптувати до вимог студентів;
- контроль успішності та прогресу студентів;
- інтерактивність;
- значна аудиторія (широта охоплення);
- виконання домашнього завдання за комфортних умов, можливість навчання у зручний для студента час;
- можливість поєднання навчання з роботою, навчанням на іншій спеціальності;
- може ефективно використовуватися для розвитку інклюзивної освіти;
- урахування особистих характеристик студентів в організації співпраці з викладачем [7].

До недоліків змішаного навчання можна віднести:

- необхідність внутрішньої мотивації для навчання та жорсткої самодисципліни;
- проблема автентифікації й ідентифікації користувача;
- час, необхідний викладачу, щоб розмістити необхідний навчальний матеріал у мережі;
- час, необхідний викладачу, щоб навчитися застосувати цей метод і зробити його ефективним;
- час, необхідний викладачу, щоб показати студентам, як використовувати засоби технологій і що від них очікується;
- певна частина вільного часу, яку студент вимушений витратити на навчання [6].

**Висновки і пропозиції.** Таким чином, розвиток змішаного й онлайн-навчання відкрив нову еру в дистанційній освіті та сприяв розширенню освітніх можливостей, охоплюючи людей різних географічних регіонів, тим самим надаючи студентам глобальний доступ до освіти. Нові підходи до навчання розв'язують проблему обмеження часу та місця щодо надання навчального досвіду студентам, які знаходяться на відстані, дозволяє гнучкі режими навчання, завдяки чому студенти можуть контролювати свій шлях навчання, темп і непередбачені ситуації. Незважаючи на можливість, існують і підводні камені онлайн-навчання пов'язані з його обмеженою здатністю залучати студентів до процесу навчання, якщо тільки студенти не самомотивовані, не активні та не мають сильних організаторських здібностей у своїх навчальних звичках.

Серед основних переваг виокремлено мобільність, вільний доступ до навчання, широту охоплення значної аудиторії, зручність, інтерактивність, індивідуальний підхід. Основними недоліками варто вважати проблеми мотивації, ідентифікації, розвитку самодисципліни та комунікативних навичок.

Змішане навчання останнім часом стало широко застосовуватися серед академічних установ і приватних компаній, які мають багато можливостей, пов'язаних із часом і місцем. Основним завданням змішаного навчання є подолання недоліків онлайн-навчання та використання різноманітних стратегій послідовності навчальних занять, а також для досягнення вищих результатів навчання.

Причини використання змішаного навчання охоплюють вдосконалену педагогіку, легкий доступ до знань, більше взаємодії між студентами, особисту присутність, економічну ефективність і простоту перегляду навчального змісту.

**Список літератури:**

1. Биков В. Ю. Сучасні завдання інформатизації освіти. *Інформаційні технології і засоби навчання*. 2010. № 1 (15).
2. Кудрявцева С. П., Колос В. В. Міжнародна інформація : навчальний посібник. Київ : Видавничий Дім «Слово», 2005. 400 с.
3. Положення про дистанційне навчання / Наказ МОН України № 466 від 25 квітня 2013 р. (із змінами згідно з наказами МОН № 660 від 01 червня 2013 р., № 761 від 14 липня 2015 р.). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0703-13>.
4. Теорія та практика змішаного навчання : монографія / Кухаренко В. М., Березенська С. М., Бугайчук К. Л. та ін. ; за ред. В. М. Кухаренка. Харків : Міськдрук, НТУ ХПІ, 2016. 284 с.
5. Шабанов Г. А. Методические проблемы реализации информационных технологий в дистанционном образовании студентов вуза. *Инновационные информационные технологии*. 2012. № 1. С. 167–169.
6. Andrade, D. Blended Learning – What is it, Pros/Cons, Tips and Resources. URL: <http://educationaltechnologyguy.blogspot.co.uk/2015/02/blended-learning-what-is-it-proscons.html>.
7. Bickerton, Ph. 7 Reasons Blended Learning is The Future of Training. URL: <http://trainingstation.walkme.com/7-reasons-blended-learning-future-training/>.
8. Difference Between e-Learning and Online Learning. URL: <https://www.eztalks.com/elearning/difference-between-elearning-and-online-learning.html>
9. What's the Difference Between Online Learning and Distance Learning? URL: <https://www.aeseducation.com/blog/online-learning-vs-distance-learning>.
10. Zhang Zhen. The Use of Multimedia in English Teaching. *US-China Foreign Language*. March 2016. Vol. 14. № 3. P. 182–189.

**Makoviichuk L. V. NEW APPROACHES TO THE MODERN EDUCATION SYSTEM: BLENDED AND ONLINE LEARNING**

*The article considers the concept of blended and online learning, identifies changes in the educational information structure of modern society, which led to the development and implementation of new educational services created on the basis of distance technologies. Blended and online learning is especially relevant today in the field of training young people of different ages, social levels and different motivations in learning. Distance learning is seen as a means of modifying the modern learning system, which is gaining relevance due to the rapid development of new information technologies. Topical issues related to the introduction of a mixed form of education in higher education institutions are analyzed.*

*The current problems of teacher competence formation in the field of blended and online learning are highlighted and described, the advantages and disadvantages of its use in the educational process are identified. Listed are the administrative challenges that exist for teachers and related to the transfer of their work to the online environment, training and retraining to understand how to get the most out of the online environment.*

*The article also considers the specifics of using blended and online teaching methods as a means of improving the level of higher education of students. The paper describes modern features and problems of distance education (blended and online learning). The most useful aspect of the online learning approach is identified.*

*The introduction of blended learning demonstrates improvements in teaching, attitudes and student involvement as a result of the integration of blended approaches in teaching and learning. Different trial blended learning options offer more opportunities to personalize learning. Blended learning is a combination of different learning modes, coordinated in such a way as to help students achieve their own educational goals.*

**Key words:** *blended learning, distance learning, online learning, Information Technology, advantage, disadvantage.*



## Відомості про авторів

**Баденкова В. М.** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови і літератури Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського

**Барабанова Н. Р.** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри журналістики Національного університету «Одеська юридична академія»

**Бережна О. О.** – старший викладач кафедри теорії і практики перекладу Національного університету «Запорізька політехніка»

**Білоус Н. П.** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри іноземних мов за фахом Національного авіаційного університету

**Бортнік Ж. І.** – кандидат філологічних наук, докторант кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки

**Василюк Є. І.** – викладач кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології філологічного факультету Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна

**Волик А. В.** – аспірантка кафедри мови та стилістики Інституту журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка

**Галудзіна-Горобець В. І.** – кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри зв'язків з громадськістю і журналістики Київського національного університету культури і мистецтв

**Гарачковська О. О.** – доктор філологічних наук, професор, кафедра зв'язків з громадськістю і журналістики Київського національного університету культури і мистецтв

**Герасименко Н. В.** – кандидат філологічних наук, науковий співробітник Відділу української літератури ХХ ст. та сучасного літературного процесу Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка Національної академії наук України

**Голубієвська Д. О.** – аспірантка кафедри української літератури та компаративістики Навчально-наукового інституту української філології та соціальних комунікацій Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького

**Горлова О. В.** – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри світової літератури Горлівського інституту іноземних мов Донбаського державного педагогічного університету

**Гриженко Г. Ю.** – старший викладач кафедри англійської мови Інституту філології Чорноморського національного університету імені Петра Могили

**Грушевська Ю. А.** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри журналістики Національного університету «Одеська юридична академія»

**Гусейнова Г. Ш.** – викладач кафедри азербайджанської мови Гянджинського державного університету (Азербайджан)

**Діордієва А. В.** – в.о. старшого викладача кафедри англійської мови Інституту філології Чорноморського національного університету імені Петра Могили

**Дмитрук Л. А.** – доктор педагогічних наук, кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземної філології, українознавства та соціально-правових дисциплін Донецького національного університету економіки і торгівлі імені Михайла Туган-Барановського

**Дузь Л. І.** – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри іноземних мов Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

**Жуковська В. В.** – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри міжкультурної комунікації та прикладної лінгвістики Житомирського державного університету імені Івана Франка

**Забродська К. Ю.** – викладач кафедри іноземної мови Державного університету «Житомирська політехніка»

**Загороднюк В. С.** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української і зарубіжної філології та журналістики Херсонського державного університету

**Захарчук І. В.** – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Рівненського державного гуманітарного університету

**Івахненко А. О.** – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри теорії та практики перекладу Харківського гуманітарного університету «Народна українська академія»

**Козак С. Б.** – кандидат філологічних наук, головний філолог науково-інформаційного відділу Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка Національної академії наук України

**Колінько О. П.** – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри української та зарубіжної літератури і порівняльного літературознавства Бердянського державного педагогічного університету

**Колотій Н. В.** – викладач кафедри англійської мови філологічного факультету Чорноморського національного університету імені Петра Могили

**Маковійчук Л. В.** – кандидат філологічних наук, асистент кафедри іноземних мов для природничих факультетів Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича

**Миронюк Л. В.** – старший викладач кафедри українознавства та загальної мовної підготовки Національного університету «Запорізька політехніка»

**Мітроусова Т. В.** – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри англійської мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

**Мусій В. Б.** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри загального та слов'янського літературознавства Одеського національного університету імені І. І. Мечникова

**Нанівський Р. С.** – викладач кафедри іноземних мов Національного університету «Львівська політехніка»

**Науменко Н. В.** – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри іноземних мов професійного спрямування Національного університету харчових технологій

**Ніколаєнко В. М.** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Запорізького національного університету

**Писаренко Л. М.** – старший викладач кафедри журналістики Національного університету «Одеська юридична академія»

**Пінчук Т. С.** – кандидат філологічних наук, професор кафедри української літератури, декан факультету української філології та соціальних комунікацій ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»

**Плеханова Т. М.** – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри видавничої справи та редагування Запорізького національного університету

**Подсєвак К. С.** – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри англійської і німецької філології та перекладу імені професора І. В. Корунця Київського національного лінгвістичного університету

**Правдівлянна Л. М.** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського

**Родіонова І. Г.** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови і літератури Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського

**Савина А. Ю.** – аспірантка кафедри германської філології та зарубіжної літератури Навчально-наукового інституту іноземної філології Житомирського державного університету імені Івана Франка

**Садігова Р.** – аспірант Національного музею азербайджанської літератури імені Нізамі Ганджаві Національної академії наук Азербайджану (Азербайджан)

**Ситюк В. В.** – студентка кафедри англійської філології і перекладу Факультету лінгвістики та соціальних комунікацій Національного авіаційного університету

**Стаховська Н. Ф.** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри перекладу Дніпровського державного технічного університету

**Телець Ю. В.** – аспірант кафедри української літератури, компаративістики і гринченкознавства Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка

**Теремінко Л. Г.** – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри іноземних мов за фахом Національного авіаційного університету

**Харлан О. Д.** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української та зарубіжної літератури і порівняльного літературознавства Бердянського державного педагогічного університету

**Шаболдов О. В.** – аспірант кафедри української літератури ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»

**Шклярєвський В. Г.** – інженер-програміст лабораторії комп'ютерної лінгвістики Київського національного лінгвістичного університету

**Штолько М. А.** – завідувач науково-інформаційного відділу Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка Національної академії наук України

**Юксель Г. З.** – докторант Інституту журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка, кандидат філологічних наук, доцент кафедри слов'янської філології та журналістики Навчально-наукового Інституту філології та журналістики Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського

Науковий журнал

**ВЧЕНІ ЗАПИСКИ**  
**ТАВРІЙСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ**  
**ІМЕНІ В. І. ВЕРНАДСЬКОГО**

**Серія: Філологія. Журналістика**

Том 32 (71) № 3 2021

Частина 2

Коректура • *Н. Пирог*

Комп'ютерна верстка • *Н. Кузнецова*

Адреса редакції:

Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського

м. Київ, вул. Івана Кудрі, 33

Електронна пошта: [editor@philol.vernadskyjournals.in.ua](mailto:editor@philol.vernadskyjournals.in.ua)

Сторінка журналу: [www.philol.vernadskyjournals.in.ua](http://www.philol.vernadskyjournals.in.ua)

Формат 60x84/8. Гарнітура Times New Roman.

Папір офсетний. Цифровий друк. Обл.-вид. арк. 29,21. Ум. друк. арк. 32,09. Зам. № 0721/245

Підписано до друку 09.06.2021. Наклад 150 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»

65101, м. Одеса, вул. Інглезі, 6/1

Телефон +38 (048) 709 38 69,

+38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08

E-mail: [mailbox@helvetica.ua](mailto:mailbox@helvetica.ua)

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 6424 від 04.10.2018 р.