

вовків-сіроманців, яструбів, степових орлів та мотиви трагічної смерті то в зеленому байракові, то на полі бою, що трансформується в мотив долі розтерзаної України, яка стала здобиччю хижого ворога:

Ой ми тобі люблю
У вічі заглянем.
Твої очі-зорі
Із лоба достанем.

Годі прозирати
У далекі віки.
Голубити в серці
Надії великі [2, с. 46], –

заявляють лірично героєві орли та яструби, супроводжуючи його самотнього на чужую чужину, аби собі вільно було розпорядження славною Україною.

Джерело драматизму світовідчуття і світосприйняття тут, як бачимо, криється у невідповідності потреб серця обставинам реального буття. Серце прагне злагоди, умиротвореності, чужина стисла його до краю, але й рідний край привітав його не любов'ю і теплом, а темною ніччю, бо ж сам став руїною і кривавою раною. Не знайшовши для себе розлади на рідній землі, серце усамітнюється, проймається пекучим болем, що зумовлює перевагу сумовитих настроїв, розпачу, отже й образів, що уособлюють злі, ворожі ліричному героєві сили. Домінанти рідний край – чужая чужина тут виступають категоріями природного і протиприродного, волі і несвободи, визначаючи ідейно-естетичне навантаження кожного образу зокрема і твору в цілому.

Михайло Чарнишенко сприймав і відчував світ крізь призму непізаного добра, яким була для нього батьківська житейська мудрість. Любов батьків до сина, їх мудрі поради він розумів як обмеження його свободи і волі. То ж гармонії з навколишнім світом герой шукав не в народних традиціях моралі та етики, не в народній мудрості, уособленням якої виступають у повісті батьки, а поза їх межами, тобто там, де цієї гармонії і не могло існувати. Тому-то його внутрішній світ позначений печаттю печалі та суму, тому-то П. Куліш і зображає його своєрідним антиподом Катерини, Щербини, Середи та інших героїв, які живуть і діють у своєму природному лоні, тож і почувають себе вільними, перебуваючи у гармонії з обставинами повсякденного буття.

Цілковитою протилежністю Михайлові Чарнишенку є Маруся Богуславка з однойменної поеми. Вона, як і фольклорний її прототип, усіма своїми почуттями прив'язана до батьківської родини, до України. Цим і визначається її світосприйняття і світовідчуття. Ота схильність до малих інтимних груп, ота потреба материнської турботи про інших, культ матері властиві українській народній психології, виносять її на вищу хвилю змагань за свою долю.

В поемі П.Куліша Маруся Богуславка також сприймає світ крізь призму національної ідеї. Доля козаків, батька й матері, коханого Левка і матері-України – ось навколо чого обертається все коло її думок, ось у чому її душа і серце знаходять повноту свого вияву, адже без них немає свободи, немає того природного стану, за якого людина може дихати на повні груди, відчути себе власне людиною. Тому, будучи відірваною від рідного краю, тепла отчої хати, Маруся творить на чужині свій мікросвіт, який кожною деталлю нагадує їй Україну. Під час зустрічі з матір'ю вона спростовує думку про те, що має султана за свого чоловіка, що чистим, непорочним серцем молиться християнському Богові.

Безмежність часу і простору, вчуття в них надає романтичного забарвлення сюжету і в поемі «Маруся Богуславка» та драмі «Байда, князь Вишневецький». Герої цих творів не змогли реалізувати себе повністю за тих обставин, у яких жили. Тому автор виводить їх за межі цих земних обставин і уже тим самим оповиває їх ореолом величності та святості і такими виводить на межу вічності, за якою – безсмертя української ідеї, національного духу, отже й самого народу.

Література

1. Куліш Пантелеймон. Твори: в 2 т. Київ : Дніпро, 1989. Т. 2. 588 с. 2. Куліш П. Твори. Харків-Київ : Література і мистецтво, 1930. Т. 1. 384 с. 3. Плачинда Сергій. Словник давньоукраїнської міфології. Київ : Укр. письменник, 1993. 62 с.

Надія Павлюк, Аліна Стоянова

Поетикальні особливості монологічного мовлення у романах І. Франка «Для домашнього огнища» та «Основи суспільності»

В епоху гуманізації та відродження національної культури розгляд проблеми функціонування монологу в усіх сферах діяльності людини стає все більш актуальним. Свідоме життя людини можна розглядати як послідовність і сукупність промов, якісного чи неякісного мовлення, від чого залежить її доля і доля всього суспільства.

Монологічне мовлення є більш складною формою мовлення порівняно з діалогічним. Монологічні виступи вимагають попереднього продумування та планування. Будучи відносно розгорнутим, монологічне мовлення за своїм змістом багато в чому збігається з писемним.

У «Літературознавчому словнику-довіднику» подається таке визначення монологу: «це форма мови, утворена в результаті активної мовленнєвої діяльності, розрахована на пасивне й опосередковане сприйняття і практично не пов'язана з відповідною промовою співрозмовника ні в змістовному, ні в структурному відношенні» [2, с. 458]. У деяких випадках монолог визначають як інтраперсональний мовленнєвий акт. Монолог не пристосований до безпосереднього спілкування, він припускає, що хтось тільки слухає, але не відповідає [1, с. 71].

Мета статті – проаналізувати поетикальні особливості монологічного мовлення у романах І. Франка «Для домашнього огнища» та «Основи суспільності».

Проблему монологічного мовлення досліджували мовознавці (Д. Х. Баранник, Л. А. Булаховський, І. К. Білодід, В. В. Виноградов, Ж. Вандрієс, Т. О. Ладжинська, О. А. Лаптева, Н. Ю. Шведова, Л. В. Щерба та ін.) та сучасні літературознавці (М. Ткачук, А. Швець тощо).

У романі «Для домашнього огнища» І. Франко часто звертається до особливого стилістичного прийому у розгортанні монологічного мовлення персонажів: використання невластивої прямої мови, завдяки чому створюється враження присутності автора та читача у момент висловлювання того чи іншого персонажа, непомітного проникнення в хід його думок: «Я втік, немовби вовки за мною гнали, а той грубий цинічний сміх усю ніч роздавався мені в ухах. Можеш собі подумати, яка тривога обхопила мене, який неспокій шарпав мою душу всю ніч. Яким правом сей нужденний п'яниця смів викликати твоє ім'я на тім місці і серед таких обставин? Про яку се історію він говорив? Що скаже мені завтра?» [4, с. 32].

Слід підкреслити, що в зазначеному вище романі невластивою прямою мовою застосовується письменником для зображення переживань виїмково головних персонажів твору: капітана Ангаровича, його дружини Анелі та приятеля Редліха. Доречною є думка літературознавця М. Х. Гуменного, що «...невластивою прямою мовою співвідноситься в одному висловлюванні мовленнєвого плану автора і персонажу ще більш переконливо і динамічно. <...> Використання часових параметрів співвідносить невластивою прямую мову зі сферою персонажу...» [2, с. 30]. Так, у романі «Для домашнього огнища» для капітана Ангаровича час ніби застиг, коли він розмірковував над незвичною хворобою дружини: «Що ж се за хвороба? Об'яви, яких власне був свідком, показують, що хвороба тягнеться вже довший час. Всяка довша хвороба, навіть спеціально нервова, була би вчинила більше або менше значний розстрій в Анелінім організмі, була би, без сумніву, відгукнулася на її апетиті, на сні, на травленні і т. д. А тут нічого такого не видно. Значить, або маємо діло з якоюсь хворобою тісно психічною, що має своє гніздо в якомсь незначущім мізковім центрі і не має впливу на звичайні органічні функції – адже медицина знає такі хвороби! – або, може...» [4, с. 46].

У романі «Основи суспільності» глибинність монологічного мовлення та його духовний вплив досягається завдяки широкому використанню багатозначних слів та поєднанню лексичного й контекстуального значення цих лексем та їх гармонійному функціонуванню в тексті: «Йой! Таже коли подумаю собі про долю тої бідної Марти, жінки отсього поганця, то моя власна щербата доля видаєсь мені раєм! Ось і нині! Неділя свята, людям радість, відпочивок, а у неї з дрібними дітьми нема що раз укусити! Йой! Таже я би сікла, вішала, залізом пекла такого чоловіка! А він, певно, нахапавши в мене бараболі, побіг з нею до корими, не додому!» [5, с. 38]. Варто зазначити, що І. Франко увиразнює таке функціонування широкою палітрою епітетів, порівнянь, метафор, авторських неологізмів та різних видів повторів.

Окрім лексичних засобів вираження монологічного мовлення, в аналізованих романах письменник послуговується й синтаксичними. До них можна віднести контраст коротких та довгих речень («Вечоріло. Рожевий блиск заляв увесь захід неба. Довкола стояла тиша. В торецькім дворі по відході гостей було пусто, глухо, тихо, мов у гробі. Тінь від офіцини звільна заливала подвір'я. Десь-колись у вершках лип перекликалися ворони» [4, с. 50]), ритм прози («Садівникові дивне було й те, що звичайно тільки вечорами нападало паню таке сновання, а вдень, поза садом, вона була зовсім спокійна, тямуща і говірлив» [5, с. 62]), інверсійний порядок слів у реченні («Була се пані Олімпія, котра, очевидно, стояла притулена до паркана, плечима до фіртки» [5, с. 63]) тощо.

Підтвердженням цього у романі «Для домашнього огнища» є нагромадження великої кількості риторичних запитань, звернень та окликів: «*Чи мав би існувати якийсь зв'язок між тим оповіданням і Анеліними нервовими випадками? І який? Чи мала би на дні її душі скриватися справді якась історія з бароном? І яка? Але ні, се не може бути! Анеля так щиро, так спокійно, без ніякого замішання, з такою дитячою невинністю впевнювала його, що ні про яку історію нічого не знає, що противне припущення було би злочином, святотатством, сповненим на його любові, на його домашнім щастю. Ні, ні! Між оповіданням про Редліха і Анеліною хворобою нема ніякого зв'язку! Інакше мусив би припустити, що вона бреше, грає комедію і то грає з незрівнянним майстерством*» [4, с. 51].

Така реакція головного героя спровокована незвичним подарунком (золотий годинник) Анелі та постійним згадками про Редліха, внаслідок чого тривога та сумніви починають опановувати свідомість чоловіка. Подібні міркування характеризують Ангаровича як людину високого сумління, здатну поставити себе на місце іншого. Про те, що капітан нездатний до сліпої помсти та жорстокості виразно свідчать його думки перед дуеллю з Редліхом: «*Мірячи в голову, легше хибити, та трафний вистріл звичайно буває смертельний. Що поєдинкові правила велять мірити в груди, це його мало обходило. А яких-то правил держалися його вороги, клеветники? Мірячи в груди легше трафити, та трудніше поцілити смертельно. Хіба валити трохи нижче, в сторону жолудка, і засудити противника на смерть по довгих, лютих муках? Ні, перед такою думкою жахнувся капітан. Убити Редліха відразу, на місці, – так! Се буде чесно, сього домагається його честь...*» [4, с. 65].

Для створення характеру літературних героїв важливе значення має специфічне використання І. Франком прямої та невластивої прямої мови. Для розкриття діалого-монологічного мовлення митець застосовує такі прийоми характеротворення, як самоаналіз персонажа, взаємохарактеристика, зображення характеру непрямо – через провокуючі репліки інших дійових осіб.

Яскравим доповненням до зображуваного образу ксьондза та Олімпії є вживання діалектизмів («*бараболі*» [4, с. 84], «*коршима*» [5, с. 77], «*пантофлі*» [4, с. 84], «*реверенда*» [4, с. 85]), професійних термінів («*футро*» [5, с. 79], «*кляпи*» [5, с. 79], «*фіакер*» [4, с. 85], «*карамболі*» [4, с. 85], «*попи*» [5, с. 79], «*декани*» [5, с. 79], «*каноніки*» [5, с. 79], «*суфрагани*» [5, с. 79], «*митрати*» [5, с. 79], «*єпископи*» [5, с. 79], «*кардинали*» [5, с. 79]), іншомовних висловів («*Як то німці кажуть: Bö...böse Gesellschaften verderben gute Sitten*» [4, с. 86], «*Nur nicht überstürzen!* – як мовив той німець-гончар» [5, с. 87]) прислів'їв, приказок та сталих словосполучень («*не судите, да не судимі будете*» [4, с. 36]).

Для романів І. Франка «Для домашнього огнища» та «Основи суспільності» типовою є побудова монологу як боротьби між двома «Я» в душі людини. Такі монологи з роздвоєною свідомістю знаходимо і в інших його творах («Перехресні стежки», «Сойчине крило», «Украдене щастя»).

Таким чином, за допомогою невластивої прямої мови як поетикального прийому письменник не лише створює враження присутності автора і читача, впускає останнього до найпотаємніших куточків внутрішнього світу персонажів, але й є засобом характеротворення. Здебільшого внутрішній монолог глибше розкриває думки, почуття та прагнення протагоніста, зображує його справжню сутність.

Отже, в романах Івана Франка «Для домашнього огнища» та «Основи суспільності» знаходимо застосування невластивої прямої мови, що допомагає читачеві відчутти співпричетність з колізіями внутрішніх переживань героїв, зрозуміти мотиви їхніх вчинків, а також сприяє глибшому прояву духовного потенціалу аналізованих творів. Яскравими поетикальними засобами монологічного мовлення у зазначених романах виступають діалектизми, професіоналізми, прислів'я, приказки, сталі вирази, іншомовні вислови.

Література

1. Герета Н. М. Діалог як складник чужого мовлення. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова* : збірник наукових праць. Київ : НПУ імені М. П. Драгоманова, 2006. Вип. II. С. 71–77. 2. Гуменний М. Онтологічно-поетикальні аспекти компаративного дослідження [монографія]. Київ : Євшан-зілля, 2017. 213 с. 3. Літературознавчий словник-довідник. За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 752 с. 4. Франко І. Я. Для домашнього огнища: повість Іван Франка. Вінніпег : Укр. Вид.

Інтертекстуальність як теоретична проблема

У наукових студіях, що визначають специфіку художніх текстів модернізму і постмодернізму, доволі часто постає проблема інтертекстуальності. Помітна тенденція до розширення діапазону вивчення міжтекстових зв'язків у літературознавчих працях. На сучасному етапі розвитку літературознавства актуально звучить проблема міжтекстової взаємодії у сфері художнього модерного та постмодерного дискурсу, що становить основу інтертекстуальних досліджень. Щодо розробки теорії інтертекстуальності значущими є праці Ю. Крістевої, М. Бахтіна, Л. Біловус, О. Переломової, В. Просалової, І. Смирнова, Н. Фатєєвої та ін.

Літературознавець Г. Ключек простежує генезис інтертекстуальності у художній літературі, пов'язуючи його з посиленням інформаційних потоків, і констатує: «Письменник, який творив до ХІХ ст. включно, звичайно ж, відчував впливи, свідомо або ж, найімовірніше, підсвідомо вводив у свої твори «чуже слово». З кінця ХІХ ст., коли художній розвиток людства вступив у стадію модернізму, творче мислення письменника як людини, що продукувала тексти, почало зазнавати різноманітнішого та інтенсивнішого впливу. Інформаційні потоки ставали дедалі потужнішими. Пропозицій, здатних, сказати б, професійно зацікавлювати творчу особистість, значно побільшало. У творений художній текст почало щоразу частіше вриватися і приживатися в ньому «чуже» слово» [3, с. 14].

Посилення інформаційних потоків дослідник пов'язує з періодом постмодернізму: «З другої половини ХХ ст. поступово, рік у рік, із кожним новим десятиліттям посилювалися інформаційні потоки. Власне, атмосфера згущеної інформаційності стала одним із чинників появи постмодерністської стадії в розвитку людської культури. А ще вона прикметна розкутою вседозволеністю, вільною грою без правил. Уживати «чуже слово», особливо ж коли воно містило певну знаковість, що надавало дискурсу більшої змістовності, стало нормою, таким собі творчим правилом» [3, с. 14]. Можна вести мову про те, що інтертекстуальність стає нормою для напряму постмодернізму, для текстів, написаних у цей період.

Щодо визначення поняття «інтертекстуальність» маємо певні розбіжності, воно може видозмінюватися залежно від теоретичних і філософських передумов, якими керується кожний учений. Як правило, «інтертекстуальність (*лат. Inter* – «між» і *textum* – «тканина») – сукупність міжтекстових зв'язків» [7, с. 6]. У «Літературознавчій енциклопедії» зазначається: «Інтертекстуальність (*франц. intertextualite, англ. intertextuality, від лат. inter: між і textum: тканина, зв'язок, будова*) — використання ліричних, фольклорних, літературних тощо текстів у новому літературному дискурсі» [4, с. 431].

Авторський колектив «Літературознавчого словника-довідника» підкреслює, що це основне поняття текстології постструктуралізму, під яким розуміють «виявлення різних форм і напрямів письма (цитата, центон, ремінісценція, алюзія, пародія, плагіат, трансформація інваріанта, стилізація тощо) в одній текстовій площині» [5, с. 309].

Поширеність інтертекстуального підходу до художнього тексту породжує певні різночитання й дискусії в трактовці окремих аспектів поняття, що є закономірним, тому що літературознавство має справу не з аналізом варіантів певної парадигми висловлювань, а з оригінальним, особливим текстом, що саме по собі виключає можливість абсолютної уніфікації термінології. Тож розглянемо найбільш поширені думки щодо терміну «інтертекстуальність».

Вперше цей термін вжила Ю. Крістева у статті «Бахтін, слово, діалог і роман» (1967). Поштовхом для цього послужила праця М. Бахтіна «Проблеми змісту, матеріалу і форми у словесній художній творчості» (1924). Дещо пізніше вчений розробив теорію поліфонічності тексту, у центр якої поставив поняття «чужого слова». Він доводив, що кожний вислів є ланкою в ланцюгу і поза його межами не може бути вивчений. Окрім цього, в основі досліджень М. Бахтіна лежить ідея неоднорідності тексту і наявності декількох текстів у тексті [4, с. 431].

Канонічне формулювання поняттям «інтертекстуальність» та «інтертекст» здійснив Р. Барт: «Кожний текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш чи менш упізнаних формах... Кожен текст – це нова тканина, зіткана зі старих цитат. Як неодмінна передумова для будь-якого тексту, інтертекстуальність є загальним полем анонімних формул,