

Міністерство освіти та науки України  
Державний заклад «Південноукраїнський національний  
педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

Філологічний факультет  
Кафедра української та зарубіжної літератур  
Кафедра української філології і методики навчання фахових  
дисциплін

**Поліаспектність творчості  
Лесі Українки  
(до 150-річчя з дня народження)**

Збірник наукових статей і тез

Одеса  
Букаєв Вадим Вікторович  
2021

УДК 821.161.2.09

П49

Рекомендовано до друку Вченою радою Південноукраїнського  
національного педагогічного університету  
імені К. Д. Ушинського  
(протокол № 4 від 28 жовтня 2021 року)

#### **Редакційна колегія**

**Бандура Т. Й.**, кандидат філологічних наук, доцент –  
відповідальний редактор;

**Босва Е. В.**, кандидат філологічних наук, доцент –  
відповідальний редактор;

**Яремчук Н. В.**, кандидат філологічних наук, доцент –  
відповідальний редактор.

#### **Рецензенти**

**Шевченко Т. М.** – доктор філологічних наук, професор,  
завідувач кафедри української літератури Одеського національного  
університету імені І. І. Мечникова

**Гармаш Л. В.** – доктор філологічних наук, професор, професор  
кафедри української літератури та журналістики імені професора  
Леоніда Ушкалова Харківського національного педагогічного  
університету Г. С. Сковороди

**Поліаспектність** творчості Лесі Українки : збірн. наук. статей і  
П49 тез. Одеса : видавець Букаєв Вадим Вікторович, 2021. 188 с.

УДК 821.161.2.09

© Державний заклад «Південноукраїнський національний  
педагогічний університет імені К. Д. Ушинського», 2021

*Надія Сподарець,  
д-р філол. наук, доц.*

## **ФІЛОЛОГІЧНА РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ: ЗДОБУТКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ**

Наша конференція приурочена до знаменної дати 150-річчя із дня народження Лесі Українки.

Філологи та й всі гуманітарії, що долучилися до творчості Лесі Українки, свідомі того, що саме *культурне середовище кінця XIX – початку XX ст.*, в якому зростала поетеса, сприяло формуванню її особистості. Це був тільки поштовх, що визначив вектор розвитку свідомості Лесі Українки, формування ціннісної системи життя та творчості.

Доля випробовувала поетесу на міцність ДУХУ, і ця хвороблива жінка силою своїх переконань надихала сучасників на осмислене ставлення до світу, людини, країни та нації.

Для свого часу її твори були новаторськими за змістом та літературною формою. Творчість Лесі Українки, жіноча за своїм гендерним статусом, визначила той горизонт, ту парадигму модерності української культури та літератури, на яку орієнтувалися її сучасники та послідовники.

Твори Лесі Українки, а це лірика, драматургія, проза, літературна критика, стали дієвим поштовхом для формування нової генерації українських письменників, світогляд та мистецькі цінності яких вже були зорієнтовані на Європу. Та, як визначив Іван Франко, чоловіча робота, яку посилила ця тендітна жінка, визначила новий типологічний стан української літератури: літератури модерної, високохудожньої, естетично вираженої.

І сьогодні читач, який долучається до творчості Лесі Українки, повинен бути спроможним відкривати екзистенційні, культурологічні, біблійні, антропологічні, естетичні коди її творів. Хоча смислове поле текстів письменниці, що відповідають онтології модерного текстотворення, часто не вкладається в однозначні виміри та сенси. Прочитання її творів вимагає нашої співпраці, пошуку методик тлумачення, які наближали б до концептуальних рішень мудрої та прозорливої Лесі.

Нагадаю, що і для її Касандри – героїні однойменного твору – головною проблемою буття стала саме проблема *розуміння Слова*. Образно-поетикальна система творів Лесі Українки спрямована на

допомогу, є дієвим меседжем читачеві в пошуках відповідних семантичних кодів. Інтертекстуальність її творів прозора, хоча і занурена в глибини різних культур та апелює до архетипічних сюжетів, образів, мотивів.

На жаль, історія вивчення, тобто тлумачення її творів та й творчості взагалі, довгий час визначалася не системністю оцінок, а емоційними реакціями, тенденційними стратегіями. Якщо розгорнути цей процес тлумачення в генезі, то першими, кого ми повинні згадати – будуть саме сучасники Лесі Українки. Переважно це письменники та літературні критики. Тут і Іван Франко, і О. Маковей, критики «Української хати», зокрема М. Евшан.

Перегукуючись із І. Франком, М. Євшан виокремлює твори Лесі Українки як «найсильніше слово нашої поезії, найсильніший вислів нової національної душі після Шевченка». Це, на його погляд, насамперед «Вавилонський полон» та «На руїнах». Він слушно зазначає, що мистецький доробок Лесі – «се вічносвідомий акт творчої волі, се консеквентна реалізація творчих задумів, на яку не здобувся ні один сучасний український поет». Критики були одностайними в акцентуванні новаторства, яке, в першу чергу, вбачали в проблематиці творів, в їх суспільному резонансі. Так, після перебування Лесі у 1901 р. на Буковині, про неї писали: «...незвичайна землячка чарувала всіх своєю високою освітою, горячим патріотизмом і рідкою скромністю».

У подальшому ці риси творчої особистості Лесі Українки знайдуть відображення в багатьох критичних нарисах про неї. Звернемо увагу і на оцінки київських неокласиків – М. Драй-Хмари, М. Зерова, М. Рильського, П. Филиповича, Юрія Клена, які акцентували увагу на класицистичних елементах в поезії Лесі Українки, а особливо драматургії, намагаючись донести до свідомості своїх сучасників новий погляд на спадщину поетеси.

Історія лесезнавства як системний філологічний напрям почалася в радянську добу. Серед тих, хто започаткував цей дослідницький дискурс, М. Наєнко використовує постать професійного критика А. Музичка, що здійснив внесок у формування наукових засад українського лесезнавства, початком якого є 20-ті роки ХХ ст. Його доробок про Лесю Українку складається з таких робіт:

- [Рецензія на книгу] М. Зеров. Леся Українка. Критично-біографічний нарис;
- ЛесяУкраїнка. Її життя, громадська діяльність і поетична творчість;

- Драматична творчість Лесі Українки та її розуміння;
- Революція 1905 года и творчество Леси Украинки;
- Борьба Леси Украинки против натурализма и декадентства в 90-х годах XIX в.

Серед досліджень 30-40-х років відзначимо праці діаспорних учених П. Одарченка та М. Деркача, які вивчали життя й світогляд Лесі Українки на підставі маловідомих листів.

У п'ятдесятих-шістдесятих роках опубліковано праці І. Журавської, А. Каспука, які зверталися до бібліографічного матеріалу поетеси, осмислювали її громадську діяльність.

У сімдесяті-вісімдесяті роки ХХ ст. чимало літературознавців, зокрема О. Білецький, О. Бабишкін, відзначали велику цінність епістолярної спадщини Лесі Українки.

Сьогодні нам зрозуміло: оціночна опція реалізоцентристської та соціографічної критики радянської доби визначалася тенденційними підходами до літературних творів та їх авторів. Тому ні про яку стратегію тлумачення, адекватного естетичній природі творів Лесі Українки, ще не йшлося.

У пострадянський період рецепція творчості Лесі Українки стає неупередженою. Переосмислюються ідейно-естетичні орієнтації культурної та літературної свідомості письменників епохи українського модернізму.

З 90-х років ХХ ст. в дослідницькій тактиці лесезнавців фіксуємо продуктивну взаємодію текстоцентристських та постструктуралістських стратегій. Першими науковими розвідками такого спрямування стали роботи М. Мороза, Л. Мірошниченко та ін.

В межах інтегральної міждисциплінарної методології здійснювали свої дослідження С. Павличко, О. Забужко, А. Діба, В. Агєєва, Т. Гундорова, М. Моклиця та ін. Багатьох з них приваблювали саме фемінні коди художнього світу Лесі Українки, тому їх літературознавчі практики розгорталися у форматі феміністичних дискурсів.

Слід назвати й таких дослідників, як О. Рисак, А. Бичко, М. Жулинський, Я. Поліщук, Л. Скупейко та ін., які вивчали художню спадщину письменниці, намагаючись на підставах текстоцентричного аналізу та враховуючі й контекстуальні фактори, усебічно осягнути творчу особистість Лесі Українки, модуси її художнього мислення, типологічне та неповторне в станах художній свідомості.

*Тетяна Бандура,  
канд. філол. наук, доц.*

## **ПОЕТИКА ЖІНОЧОГО ХАРАКТЕРУ В ПРОЗІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ**

**Постановка проблеми.** У творчості Лесі Українки аспект жіночої самоідентифікації найчастіше репрезентується крізь призму кохання. Саме в стані закоханості й відчуття себе частинкою фемінного «всесвіту» жіночі характери оприявнюються авторкою сповна і в контексті історико-літературної доби. Художній процес творення жіночих характерів у малодослідженій прозі Лесі Українки небезпідставно став предметом нашої наукової розвідки, адже саме в період естетичного зацікавлення жанрами малої прози в авторській свідомості мисткині «нуртує» неоромантичний запал, що незабаром стане ключовим в індивідуальному стилі письменниці.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Більшість літературознавців обирали предметом своїх студій поетичну й драматичну спадщину Лесі Українки, оскільки саме ці дві іпостасі геніального доробку вважаються найвагомішою частиною творчості письменниці. Аналізу малої прози авторки присвячено небагато літературно-критичних розвідок, приміром, Л. Кулінської «Проза Лесі Українки» [4] та Т. Третяченко «Художня проза Лесі Українки. Творча історія» [5]. У монографії В. Агеєвої «Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації» [1] дослідженню прози присвячено розділ «Феміністичні мотиви у прозі Лесі Українки», де лаконічно аналізуються основні мотиви творчості письменниці. Проблема характеротворення теж порушується побіжно в працях І. Бестюк, Т. Гундорової, Л. Демської-Будзуляк, М. Крупки, С. Михиди, С. Павличко, Л. Скупейка, М. Сулими, О. Турган та ін.

Мала проза Лесі Українки – це в основному соціально-психологічні оповідання про жінку та її становлення в суспільстві, адже саме жінка стає героєм модерної доби і «перебирає на себе функцію ідеологічного героя» [1, с. 125].

В оповіданнях авторки частіше, ніж в інших жанрах, сюжети мають соціально-побутовий характер, і жіночі образи постають у них у власне «жіночих» обставинах і умовах (шлюб, сім'я, стосунки з рідними, побут і т. ін.). На цьому наголошував М. Євшан: «Талант Лесі Українки був неначе спутаний і фарби блідли, кілька раз вона

пробувала в своїх новелістичних пробах зблизитися до сучасного життя і малювати його дріб'язковість» [3, с. 160]. Щоправда критик помічав певну «застійність» художньо-естетичних пошуків молодшої письменниці. Однак наша розвідка присвячена якраз розвінчуванню хибної думки про «бліді» кольори стилю Лесі Українки саме в малій прозі, що репрезентує яскраву палітру художніх фарб у творенні оригінальних характерів, зокрема жіночих.

**Мета нашої статті** – дослідження поетики характеротворення в малій прозі Лесі Українки з акцентацією на новаторських засобах творчої майстерні письменниці в контексті літературної свідомості епохи модернізму.

**Виклад основного матеріалу.** Леся Українка – прибічниця неоромантичного письма – неодноразово наголошувала на реалістичності своїх персонажів. У листі до М. Павлика, відкидаючи критичні зауваження до оповідання «Жаль», вона пише: «...Мені здається, що тема не є така далека для автора, як Ви думаєте, бо таких людей, як героїня оповідання, він знає чимало і бачить дуже близька...» [6, с. 91]. У прозі письменниці правдоподібно відтворює долю пересічної людини, а в драматургії головний герой, як правило, сильна, обрана особистість, здатна протистояти зовнішнім обставинам (відповідає вимогам епохи романтизму). Однією з головних проблем в оповіданнях мисткині спостерігаємо проблему становища жінки в суспільстві.

В оповіданні «Розмова», яке дослідниця Т. Третяченко назвала «твором про загублене кохання» [5, с. 265], авторка порушує гостру проблему вибору жінки між шлюбом і мистецтвом. Діалогічній формі мовлення у творі притаманні ознаки узагальнення й типізації героїв (персонажі безіменні, означаються тільки особовими займенниками «він» і «вона»). Леся Українка переводить своїх героїв у площину гендерної диференціації, а також конкретизується професійна приналежність дійових осіб. В епіцентрі твору історія акторки, яку вона сама розповідає закоханому в неї поету. Героїня оповідає про своє життя, в якому вона, ставши перед доленосним вибором, робить виклик таланту й обирає служіння коханому. Літературознавець Л. Кулінська вважає, що основний конфлікт твору культивується в характері актриси, яку «не влаштовує буденщина» [4, с. 148]. Дещо не погоджуємось з таким твердженням, бо героїня належить до неординарних, екзальтованих особистостей. Вона має талант, що дозволяє в певному відношенні знехтувати філістерськими канонами.

Шляхом складного самоосягнення героїня розкриває суперечливий і трагічний внутрішній світ. Зі слів жінки ми дізнаємось про сильні почуття, які об'єднували акторку і її коханого журналіста в далекому минулому і любов до якого вона пронесла крізь все життя, так і не зумівши звільнитися з-під влади цього почуття. Закохавшись у журналіста, героїня, сильна і талановита жінка, реалізує свій хист, одночасно плакаючи перспективу шлюбу. В обранцеві, який був насправді бездарним газетярем, героїня бачила «Божу іскру», з якої була здатна викресати ціннісну перспективу. Однак акторці так і не вдалося розкрити творчий потенціал чоловіка, бо він не дав їй такого шансу. Орієнтація на суспільство не дозволяє журналістові перебороти гендерні стереотипи і вивершити любов шлюбом, погодившись на умови, які пропонувала жінка: жити за її кошт, відмовитися від ролі чоловіка-годувальника.

Дослідниця В. Агеєва вважає героїню жертвою гендерної упередженості загалу [1, с. 191]. Справді, патріархальна стереотипність стає фатальним вироком для закоханих. Однак і акторка не вільна від певних пересудів, які називає «акторськими забобонами». Вона свято дотримується правила, за яким «законному мужу» не годиться бути «попихачем театральним». Бачимо реімітацію чоловічої системи цінностей: жінка є репрезентантом вартості чоловіка, а героїня пропонує варіант навпаки.

У світі акторки літератор не погодився на зміщення гендерних ролей і, зокрема, на роль «мужа цариці», а талант не дозволяє їй прийняти узвичаєну роль «жінки свого мужа». Акторка є типом сильної особистості, яка презентує зміну статусу жінки в суспільстві, однак їй не вдалося зломити патріархальну закорудлу структуру.

Дослідниця І. Веретейченко вбачає в поведінці «відставної» акторки риси смертельної «гри з собою», оскільки героїня не може побачити бар'єру між життям і грою [2, с. 172]. Вона намагається перенести на сцену переживання та емоції реального життя.

Психоаналіз розглядає подібну ситуацію як класичний приклад сублімації. Кохання співвідноситься зі стражданням, оскільки для актриси воно символізує жертву. Натомість творчість стає для неї полем вираження емоцій і почуттів. Акторка намагається сховатись від спопеляючої пристрасті на сцені, однак «якась невідома сила розкрояла мені серце і душу надвоє» [7, с. 266], фатальне кохання знищило хист, це породило ненависть до покликання. І жінка знову опинилась наодинці з коханням, яке призвело до духовної смерті.



Вона бачить смерть як визволення з-під влади почуттів: «якби він вмер, ще тоді, давно, я б досі була вільна і не погасла» [7, с. 273]. Кохання зробило героїню мертвою, «пародією на живу людину» [7, с. 273], це ціна жертви божеству-таланту.

Доля жінки стає у центр розповіді переважної більшості творів Лесі Українки, а проблема шлюбних стосунків набуває різноманітних форм і осмислюється в різних побутових ситуаціях. В оповіданні «Пізно» через внутрішній монолог відтворюється історія одного подружжя. На перший план виходять психологічні чинники. Події відбуваються в площині внутрішнього переживання людини, окреслюється життєвий простір жінки в межах родини. Героїня без імені чекає додому чоловіка і роздумує над своїм життям. Авторка змальовує детальний портрет героїні, акцентуючи увагу на змарнілому обличчі, сивому волоссі, чорному вбранні.

Твір побудований на прийомі контрасту. Саме зовнішній вигляд жінки, наголошується у творі, відображає її психологічний стан. Героїня порівнює себе теперішню зі своїм колишнім портретом, коли вона була доглянутою красунею. Жінка згадує свого першого чоловіка, який безмірно кохав її, а вона в цих стосунках щедро дозволяла себе любити. У реаліях відчуває тугу за втраченою молодістю і бажання повернутися в минуле. Нове заміжжя повністю перевернуло життя героїні: вона відмовилась від свого публічного життя, змінила імідж: «перейняла чорне убрання і гладке чесання волосся від чоловікової сестри, молоді панночки, про яку, бувало, чоловік каже, що вона ідеал жінки» [7, с. 103], навіть намагалася долучитися до чоловікової роботи. Відмова жінки від себе, внутрішньої і зовнішньої сутності привела до ще більшої відчуженості між подружжям. Героїня хотіла стати такою, якою хотів її бачити чоловік, проте він остаточно втратив до дружини інтерес саме тому, що вона змінилась і стала іншою. Героїня опиняється в ситуації морального спустошення.

Леся Українка досліджує синдром психологічної ізоляваності. Вона моделює ситуацію, в якій жінка не здатна перебороти психологічні бар'єри взаємин з чоловіком і опиняється в замкнутому колі. Трагедія героїні в тому, що їй залишається лише змиритися, бо вже пізно щось змінити. Символічна назва твору пов'язана з площиною часу, який втілює художня деталь – настінний годинник. У творі героїня раз по раз дослухається до ударів годинника, які відбиваються ніби в серці жінки. Письменниця наголошує на

безперспективності таких стосунків, приреченості жінки в подібному шлюбі, залежності від позиції чоловіка.

В оповіданні «Помилка» тема шлюбу розглядається в цілому комплексі морально-етичних, соціально-побутових, суспільно-політичних та психологічних проблем. Типи зображених героїв мають програмний характер. Галя – свідомо бунтарка, втілення духу свого батька, вихована в його душі і під його впливом. Вона демонструє типово маскулінний характер: тверезий розум, логіка, сила волі, чітке усвідомлення мети. Він не дозволяє ділити себе «надвое» між громадою та родиною. Тому Галя відмовляється стати дружиною чоловіка, якого безмежно кохає, імітуючи чоловічий стандарт поведінки з відразою до компромісів. Жоден з варіантів: родиною займається чоловік, приїжджають родичі, господарство ведеться саме собою – жінку не влаштовує. Вона воліє, «щоб мене саму зруйнувала любов, ніж щоб її зруйнували дрібниці» [7, с. 318]. Моральний максималізм набирає у випадку Галі ще й дидактичного забарвлення: вона позиціонує себе цензором творчості свого коханого, вказуючи, що і як писати, водночас не володіючи навіть мінімальним мистецьким хистом. Критерієм виступала доцільність і практичність, а не художня цінність творів. І хоча Галя любила вірші і белетристику «я», однак її «колективна душа» вимагала іншої творчості – «на теми дня», і це було незаперечним пріоритетом.

Як зазначається у творі, Галя рано позбулася материнської опіки, і єдиним авторитетом був аскетичний батько. Як і він, Галя свідомо обирає ціннісну ієрархію, зорієнтовану на колективні інтереси. Вона мріє про майбутнє: «Гармонія життя справді ідеал, що до неї треба людей вести, що вона й буде колись, там, у золотому віці, в який ми обоє віримо» [7, с. 316]. Дівчина воліє взяти на себе роль місіонерки, мучениці, аби пришвидшити настання «золотого віку». Натомість чоловік у шлюбі бачить осягнення повноцінності буття. Але все вирішує жінка, нав'язуючи чоловіку своє бачення сенсу життя, яке стає фатальними для коханого – він потрапляє в тюрму за чужі переконання, ступивши на шлях компромісу з власним покликанням. Жінка залишається вірною собі: продовжує самозречену громадянську діяльність, непохитно вірячи в її спровофановані ідеали.

На тлі виразної чоловічої структури Галиного характеру, герої, від імені якого ведеться розповідь, відзначається певною «фемінністю», яка проявляється як здатність до саморефлексії, емоційності, вразливої психіки. Він стоїть вище будь-яких гендерних

стереотипів, бо він людина іншого складу – він митець-письменник. Заради коханої чоловік ладен виконувати всю хатню роботу, «хоча за п'ять літ студентства не навчився як слід навіть чай наливати» [7, с. 317]. Кохання повністю поглинуло «я» оповідача, він підкорився сильній Галиній натурі.

**Висновки.** У прозі Леся Українка торкається нагальних проблем, зосереджує свою увагу на питаннях становища жінки в суспільстві. В образах складно простежити єдину домінуючу модель героя. Загалом можна говорити про два типи персонажів: героїня-жертва, успадкована з попередньої літературної традиції, та героїня – сильна особистість, суголосна ідейно-стильовим пошукам модерної прози кінця XIX – початку XX ст. Перший тип є пасивним, і текстова стратегія спрямована на те, аби розвінчати кодекс культурних правил і модель соціальної поведінки, які стають причиною життєвої драми героїнь. Інші характери мають програмний стрижень, така героїня постає особистістю деструктивною, яка протистоїть узвичаєним традиціям та одержима пошуком власної ідентичності.

### *Література*

1. Агеева В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. Київ : Либідь, 1999. 264 с.
2. Веретейченко І. Образ митця в українському модернізмі. *Гендер і культура*. Київ : Факт, 2016. С. 171 – 177.
3. Євшан М. Леся Українка. *Критика. Літературознавство. Естетика*. Київ : Основи, 1998. С. 160 – 163.
4. Кулінська Л. Проза Лесі Українки. Київ : Вища школа, 1999. 166 с.
5. Третяченко Т. Художня проза Лесі Українки. Творча історія. Київ : Наукова думка, 1983. 287 с.
6. Українка Леся. Зібрання творів у 12-ти т. Київ : Наукова думка, 1978. Т. 10. Листи (1876 – 1897). 544 с.
7. Українка Леся. Прозові твори. Київ : Акцент, 2018. 376 с.

*Наталія Яремчук,  
канд. філол. наук, доц.*

## **ДРАМА ЛЕСІ УКРАЇНКИ «ОДЕРЖИМА» : ГЕНДЕРНИЙ АСПЕКТ**

**Постановка проблеми.** Гендерна політика – новий напрям сучасної філологічної думки, що розвивається в Україні. Запроваджуючи сучасну дослідницьку методологію, слід зробити внесок в актуалізацію наукового дискурсу, в якому інтерпретовані гендерні поняття.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Відповідно до гендерного трактування творчого доробку Лесі Українки рецепція творчості переосмислюється в літературних розвідках Т. Гундорової, В. Агеєвої, М. Жулинського, Л. Скупейка, а саме: у працях В. Агеєвої «Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації», О. Підлісецької «Гендерний код у прозі Лесі Українки», О. Забужко «Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій».

**Мета статті** – проаналізувати відповідно до гендерних характеристик архетипи драми «Одержима»; з'ясувати поняття гендерної ідентичності в драмі Лесі Українки, дослідити модель жіночого характеру в маскулінному світі, вивчити гендерні стереотипи в творчому доробку письменниці.

Актуальною проблемою сучасного суспільства є гендерна політика, яка реалізується через домінування в людській свідомості моделі жіночого та чоловічого характеру. Особливостями гендерних уявлень є патріархальність, нерівність, що детермінується природою. Складності пошуку нової ідентичності, зміна вартостей – це складові модерної літератури жінки-письменниці про жінку-героїню. Переважно жінки-письменниці описують найменші деталі власного життя на відміну від письменників-чоловіків, які репрезентують суб'єктивність жінки-героїні, не приховуючи порухів її душі.

**Виклад основного матеріалу.** Гендерну парадигму драматургії Лесі Українки характеризують гендерно-марковані архетипи. У драмі «Одержима» репрезентовано гендерну історію буття жінки в маскулінному світі.

О. Ставицький зазначав, у драмі повністю виявилися важливі ознаки драматургії Лесі Українки: висока напруга пристрасті і

філософської думки, могутній духом позитивний герой, безкомпромісне зіткнення двох антагоністичних начал [5, с. 86].

Жінка в творчості Лесі Українки – це модерна орієнтація на суб'єктивність. Жіноча тема для поетеси – це змалювання сильної жінки через драматичний конфлікт. Дослідниця В. Агеєва звернула увагу на те, що в драмі «Одержима» увага зосереджена на відмінностях жіночого та чоловічого світогляду. Змальовано патріархальні мотиви і вторинність жіночої ролі. Образ головної героїні приваблює яскраво вираженими інтенціями жінки.

Леся Українка орієнтувалася на жіночі образи, вбачаючи модерне сприйняття жіночого начала в його розмаїтті. В наукових працях та розвідках українських та зарубіжних дослідників проаналізовано гендерні аспекти, гендерні виміри жіночого досвіду та окреслено проблеми репрезентації жінки в суспільстві. Слід вийти за межі стереотипного бачення жінка-жертва, жінка-героїня, жінка-зрадниця і дослідити суперечливу картину жіночого буття в надзвичайних ситуаціях.

Особливий вплив мала Біблія на розвиток європейської літератури, започаткувавши традицію запозичення біблійних сюжетів, мотивів, образів.

У драмі «Одержима» Леся Українка інтерпретує біблійну оповідь про Ісуса Христа, його розп'яття і воскресіння. Міріам – одержима духом жінка, яка своє життя поклала на алтар любові до Месії.

Авторка змальовує антагоністичні постаті, об'єднанні ворожнечею та коханням. Міріам не знаходить спільної мови з Месією. Конфліктна ситуація спрямована на розкриття психології кожного героя. Через монологи та діалоги розкриваються характери. Мовлення напружене, сповнене драматизму. Месія несе вчення, охоплене любов'ю, всепрощенням та жертовністю. Міріам не вірить у вчення Месії, в його пророцтва.

Літературознавець І. Баранова зазначала, що «образ Міріам наближається до архетипу диявола-спокусника в бажанні відвернути Месію від людства» [2, с. 8].

У драмі «Одержима» психологічні переживання сублімувалися в патологічну любов, якою пройнята душа жінки. Зважаючи на біблійний сюжет, в драмі простежуються відносини фемінного та маскулінного начал (жіночого – Міріам, чоловічого – Месія).

Христову ідею, вочевидь, перейняли експресіоністи, трансформували її на ідеалістичний утопічний лад. Експресіоністичний проект оновлення людини ввібрав античну ідею

катарсису, соціальні, апокаліптичні й універсалістські візії християнства, а також просвітницьку концепцію, яка саме перебувала в глибокій кризі і з якою експресіонізм вів полеміку.

Любов – один зі змістових складників одержимості, поруч з ненавистю, поруч з іншими моральними і почуттєвими імперативами.

Людство схематично зображено на антитезі світло – темрява. Всеохоплююча любов Месії – це духовний стан, а кохання Міріам – егоїстична пристрасть. Максималізм героїні пояснюється її емоційним станом. Вона одержима не лише почуттями, а й бажаннями, що суперечать проповідям Месії, адже фанатично кохає Ісуса.

*Я всіх і все ненавиджу за нього:  
і ворогів, і друзів, і юрбу,  
отой народ безглуздий, що кричав:  
«Розгни його, розгни!» - і той закон  
людський, що допустив невинно згинуть,  
і той закон небесний, що за гріх  
безумних поколінь вимагає  
страждання, крові й смерті соромної  
того, хто всіх любив і всім прощав [6, с. 139].*

Міріам екзальтована особистість, яка в намірах уподібнюється до власного его. В її діях і вчинках простежується сильний, цілеспрямований чоловічий характер.

*В моїх очах я чую зброї полиск,  
В моїх речах я чую зброї брязкіт,  
Так я озброєна в свою ненависть,  
Як вартовий коло царської брами,  
Що радий вихопить на кожного свій меч,  
Хто тільки зле замислить на владаря [6, с. 134].*

Гендерна ідентичність головної героїні відповідає запитам гендерної проблематики, що репрезентує позицію жінки, ігнорованої в суспільстві чоловіків. Категоричність, безжалісність, одержимість вказують на тяжіння Міріам до чоловічих якостей. Через призму світоглядної позиції персонажів увиразнюється багатогранність головної героїні: палка і мужня, ніжна і лірична, незламна і одержима. Міріам у творі – образ жінки, яка відмовляється прямувати шляхом гендерної покірності.

Міріам екзальтована особистість, яка у фіналі гине. Її образ відповідно до біблійного сюжету традиційний до рівноапостольної

Марії Магдалини. Міріам корелює з образом Месії власним alter ego, заперечуючи індивідуальне «Я».

Раціоналізм Месії протиставляється екзальтованій Міріам.

**Висновки.** Отже, концепт гендерної ідентичності спрямований на дотримання принципу рівноправності становлення особистості незалежно від гендерної приналежності.

У модерністській драмі Лесі Українки «Одержима» простежується індивідуалізація персонажів Міріам і Месії шляхом зображення жінки у маскулінному світі. Доречно дослідити в подальшому переплетення біблійних сюжетів у творчості Лесі Українки відповідно до гендерної парадигми.

### *Література*

1. Антофійчук В. І. Християнські ідеї та образи в творчості Лесі Українки. Чернівці : Рута, 2002. 72 с.

2. Баранова І. Драма-діалог Лесі Українки та діалогічна традиція в європейських літературах : автореферат дис. канд. філол. наук: спец. 10.01.05 (порівняльне літературознавство ДНУ ім. Олеса Гончара). Дніпропетровськ : ДНУ, 2011. 12 с.

3. Дзюба І. У світі думки Лесі Українки. Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. держ. університету Лесі Українки, 2006. 44 с.

4. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. Київ : Факт, 2007. 640 с.

5. Ставицький О. Українська драматургія початку ХХ століття. Київ : Наукова думка, 1964. 123 с.

6. Українка Леся Зібрання творів: у 12 т. Київ : Наукова думка 1997. Т. 3. 356 с.

*Надія Сподарець,  
д-р філол. наук, доц.*

## **ГЕНДЕРНІ КОДИ ЛІРИКИ ЛЕСІ УКРАЇКИ ТА ЗІНАЇДИ ГПШУС: КОМПАРАТИВНИЙ ВИМІР**

У літературознавчих дослідженнях вже стало традицією констатувати вплив європейського модернізму на формування і розвиток української та російської поетичних культур кінця ХІХ – початку ХХ ст. Але відзначимо й іманентний чинник – готовність і здатність письменників цих літератур до продуктивної динаміки,

результатом якої і став поетичний феномен Срібного віку та українська модерна лірика. На відміну, наприклад, від американської літератури, в якій не були сформовані внутрішні умови для такої широкої поетичної модернізації (на що нарікав Еліот, констатуючи, що вся його поетична і літературно-критична діяльність – це туга за міцними та глибокими культурними традиціями).

Серед багатьох письменників кінця XIX – початку XX ст., що стали справжньою окрасою Парнасу епохи, звертає на себе увагу певна спільність орієнтації Лесі Українки і Зінаїди Гіппіус при очевидній відмінності їх душевного складу, розбіжності світоглядних позицій. В російській та українській поезіях кінця XIX – початку XX ст. вони вперше втілили модерні інтенції. Безсумнівно, культурна атмосфера порубіжжя стала загальним фактором модернізації авторської свідомості митців: сприяла подоланню аксіологічних орієнтирів попередньої епохи, розробці принципово нового бачення світу та людини, нових концепцій мистецтва, творчої особистості.

Адепти феміністичної лінії сучасного українського літературознавства констатують: саме українська жіноча муза першою проявила активну здатність до модернізації у межах поетичних текстів, тим самим формуючи нові дискурси. Модернізм з «жіночим обличчям» – феномен української літератури кінця XIX – початку XX ст.

С. Павличко у монографії, присвяченій українському модернізму, підкреслила не випадковість того, що саме жінка в українській літературі почала шлях руйнування усталених художньо-естетичних доктрин і дискурсів [9]. У роботах Віри Агеєвої [1], Тамари Гундорової [3], Ніли Зборовської [5], Оксани Забужко [4] творчість Лесі Українки розглянуто у контексті інтелектуальних і духовних пошуків кінця XIX – початку XX ст. В їх дослідженнях біографічний та культурологічний фактори – визначальні в постструктуралістському прочитанні творчості Лесі Українки. Віра Агеєва узагальнює: «На початку дев'ятисотих творчість Лесі Українки, Ольги Кобилянської, Михайла Коцюбинського, Володимира Винниченка... уже позначилася як модерна» [1, с. 15].

Англійська дослідниця російського символізму Авріль Пайман, констатувала, що саме Зінаїда Гіппіус в російській літературі «першою знайшла «невимовне слово», здатне передати нові почуття і проникнути у втомлені серця» [10, с. 41].

Очевидно, що поетична стратегія Лесі Українки та Зінаїди Гіппіус майже несвідомо була визначена власне жіночою інтенцією



до інтуїтивно-емоційного проникнення в «дух епохи», «внутрішній рух» ідей, концептів, пріоритетних структур мислення і художнього висловлювання, того, що М. Фуко позначив поняттям епістемати епохи [13].

З точки зору К. Юнга, «психологія творчого індивіда - це власне жіноча психологія, бо творчість виростає з несвідомих безодень, в цьому сенсі цього слова з царства Матерів» [15, с. 115], що може бути прочитано нами на користь здатності поетично обдарованої жінки в літературній творчості експлікувати інтуїції культурної свідомості перехідної епохи. Але в кожній національній культурі формується характерний тип модерної дискурсії і, отже, своя варіативна модель жіночого поетичного дискурсу.

Якщо сьогодні в суспільній свідомості право жінки на активну діяльність не викликає сумніву, то на початку ХХ століття це питання мало багато заперечень. Тоді саме широка художня практика жінок в літературі стала вагомою альтернативою культурній та науковій полеміці про метафізику жіночого і чоловічого. Прихильники лінії А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, Отто Вейнінгера, посилаючись на традиційну психо-фізіологічну, культурно-історичну і навіть певну міфологічну мотивацію, відмовляли жінці в достатній розвиненості творчих здібностей та інтуїції: їй, нібито, «недоступна трансцендентність і світотворча активність» в літературній роботі.

За словами ж І. Франка, в 90-ті роки саме жінки в літературі почали «чоловічу» художньо-творчу діяльність. Він назвав Леся Українку «чи не самотнім чоловіком» [12, с. 271] в просторі української літератури того часу. Постановка проблеми в такому ракурсі говорить про інертність підходів до питання гендерних ролей навіть в середовищі прогресивної творчої інтелігенції кінця ХІХ – початку ХХ ст.

Зазначимо, що цю культурну свідомість епохи ще занадто сильні були і християноцентристські традиції, що обґрунтовували жіночий статус як онтологічно та екзистенційно вторинний, підлеглий чоловіку. Разом з тим, намічався новий вектор гендерної рефлексії: затребуваною виявилася і гностична традиція шанування жіноцтва (остання характерна була для творчості В. Соловйова, О. Блока та ін.). В цілому аксіологія модерністської свідомості, налаштованої на зміни стратегій гендерної ідентичності ХІХ ст., формувалася в складному переплетінні культурних традицій і новаторства.

Вже на початку творчого шляху (в 90-ті роки) Леся Українка і Зінаїда Гіппіус виявляли схильність до поетичного мислення нового

типу. Їх стратегії багато у чому були сформульовані реформаторами класичного поетичного твору: Ш. Бодлером, а потім А. Рембо, та відповідали принципу «необхідності сучасного художника бути абсолютно модерним».

Звісно ж, що модерністська орієнтація художньої свідомості Лесі Українки і Зінаїди Гіппіус виявлялася в трансгресивних формах їх творчої самоідентифікації. Ці поети в різних художніх дискурсах передавали відчуття нестійкості буття, але їх відрізняли модерністські інтенції до онтологічного охоплення світу і людини, хоча кожна з них спиралася на своє обґрунтування.

В естетичній аксіології Лесі Українки та Зінаїди Гіппіус питання особистісної та творчої самоідентифікації стали пріоритетними. Дійсність в її безпосередніх картинах та історичних реаліях кінця ХІХ – початку ХХ століття для них, як і для модерністів взагалі, втратила першорядну естетичну значущість, але її настрою або «відгуки», як назвала Леся Українка свою збірку, не могла не передати поетка такого психологічного складу, як вона.

Поетична творчість Лесі Українки та Зінаїди Гіппіус звернена до внутрішнього світу людини. Вона породжена загостреною, типово жіночою реакцією на світ, спонтанним сплеском уяви, але при цьому в творах очевидна орієнтація як на діонісійський дискурс (твердження оргіастичного, «життєвого» світовідчуття, наповненого грою вітальних сил, почуттям трагізму буття), так і аполлонічний (що відповідає інтелектуальному світовідчуттю з домінантою гармонійного і раціонального).

На тлі ментально-психологічних особливостей Лесі Українки та Зінаїди Гіппіус формувалися концептуальні та поетикальні парадигми їх авторських художніх світів. Лірична рефлексія в режимі «порубіжжя» стала способом їх самопізнання і самоідентифікації, способом моделювання поетичного світу.

У віршах Лесі Українки та Зінаїди Гіппіус – самобутня художня проєкція яскравих індивідуальностей. Нагадаємо і про свідчення сучасників, посилаючись на одного з біографів З. Гіппіус: «... вірші – ось її справжня автобіографія. У них все життя, без прикрас, з усіма зривами і злетами»[6, с. 14].

Показовим є тяжіння Лесі Українки та Зінаїди Гіппіус до суб'єктних форм ліричного монологу. Вони відповідають сповідальній моделі жіночого поетичного письма, не заперечуючи при цьому чоловічої маски З. Гіппіус. Характерно, що суб'єкт її лірики ідентифікується в гендерному статусі андрогіна, але, як

справедливо зазначено дослідником, «рольова лірика З. Гіппіус відрізняється від традиційної відсутністю мовної маски суб'єкта» [8, с. 12]. Можна стверджувати: її андрогінний дискурс відповідає жіночому психотипу, хоча експлікує усвідомлений вибір суб'єктної форми чоловічої самоідентифікації. При цьому цей тип дискурсу, включений в художній світ З. Гіппіус, багато в чому визначив його модерну ідентичність.

Проблемно-тематичний і мотивно-образний рівень лірики Зінаїди Гіппіус і Лесі Українки дозволяють констатувати схильність художньої свідомості поеток до філософічності. Семантика образів їх лірики, хоча і по-різному, але все-таки корелює із загальною концептосферою епохи, смисловою парадигмою модернізму. В їх ліриці екзистенційна спрямованість художньої свідомості узгоджується з семантикою модерних концептів «життя», «смерть», «Бог», «любов», «свобода» і ін. Так, в одному з віршів Зінаїди Гіппіус прямо називає екзистенційні доміанти свого світу:

*«Тройною бездонностью мир богат.*

*Тройная бездонность дана поэтам.*

*Но разве поэты не говорят*

*Только об этом?*

*Только об этом?*

*Тройная правда – и тройной порог.*

*Поэты, этому верному верьте.*

*Только об этом думает Бог:*

*О Человеке.*

*Любви.*

*И Смерти»* [2, с. 359].

Принцип потрійності був покладений в основу концептуалізації всіх рівнів відносин в художньому світі Зінаїди Гіппіус, на що справедливо звернено увагу в роботі Я. В. Лейкін: «Головний принцип світобудови – потрійність – проявляється в різних сферах:

- Божественна Трійця як вершина потрійності;
- три періоди в історії людства (царство Старого Заповіту, царство Нового Заповіту, царство Третього Заповіту);
- три форми людського існування (особистість, об'єднання двох особистостей в любові, єднання з Богом);
- громадськість як потрійний Союз людей, що реалізують загальну ідею та ін.» [8, с. 16].

Сенс творчості та особистісного буття Леся Українка вимірювала екзистенціями, актуальними в модерністському дискурсі. Показова розробка концепту смерті:

«І досі того вимовить не могу,  
Чого мене навчила пісня смерті» [11, с. 236].

Але семантика образу смерті в художньому світі поета позбавлена містичного та ірраціонального підтексту: вона апелює до досвіду її фізіологічного життя. Екзистенційно значущі концепти художнього світу Лесі Українки – концепт любові та життя. Екзистенція любові домінує й в системі ціннісних пріоритетів ліричного «Я» З. Гіппіус, що очевидно, наприклад, з тексту вірша «Качание»:

*Всё «Я» мое, как маятник, качается,  
и длинен, длинен размах.  
Качается, скользит, перемежается —  
то надежда — то страх.*

*От знания, незнания, мерцания  
умирает моя плоть.  
Безумного качания страдание  
ты ль осудишь, Господь?*

*Прерви его, и зыбкое мучение  
останови! останови!  
Но только не на ужасе падения,  
а на взлете – на Любви! [2, с. 236].*

У відповідності до модерністської аксіології, в поетичних дискурсах З. Гіппіус і Лесі Українки розгорнуті й концепти ДУШІ і ТІЛА. Характерно, що в «чоловічій літературі» жіноча тілесність найчастіше виступає самодостатнім об'єктом, тоді як в «жіночій літературі» вона зазвичай трактується як перешкода до реалізації духовного начала. У світі мисткинь центральною виявляється сфера духовно-ідеального (включаючи і душевні стани), що передбачало звернення до символізації – найбільш іманентною формі художнього узагальнення.

Предметно-чуттєві об'єкти в художніх світах поетес часто змінювали свою функцію, стаючи «видимими знаками» ідей, душевних станів, що охоплювали і метафізичні переживання. У творчості Зінаїди Гіппіус це вмотивовано й аксіологією символізму. У ліриці 90-900-х років її ліричний суб'єкт дуже умовний в своїй

тілесній ідентичності: не наділений біографією, позбавлений портретних і вікових характеристик. Самоідентифікація ліричного «Я» здійснюється в межах категорій «душі» та «духу». У ліриці цього періоду Зінаїда Гіппіус розгорнула феноменологію подвійності душі: констатує її суперечливі інтенції, опозицію духу і прагнення до перетворення, злиття з ним.

У збірці «Последние стихи» (1914-1918), що видана перед еміграцією, представлений новий образ ліричного суб'єкта. Рефлексія ліричного «Я» не обмежується вже питаннями своєї антиномічної природи та онтологічної конфліктності буття. В контексті ідей «вселенської теократії» суб'єкт вже виходить на рівень оцінки конкретно-історичного буття Росії. При цьому в поетичній формі розгортається досвід рефлексії не людини «відокремленої свідомості», а громадянина з чіткою політичною та соціальною позицією. Психологічний портрет ліричного «Я» вже визначається й ознаками соціальної та фізичної самохарактеристики.

Концептосфери авторських світів Лесі Українки та Зінаїди Гіппіус позначені тяжінням художньої свідомості до узагальнення. На рівні текстотворення це виражено характерними прийомами символізації, які дозволяють підкреслити ідею єдності світу, об'єднати «все у всьому», реалізувати естетичну стратегію синтезу, збагатити читацьку перцепцію, відкриваючи реципієнту шлях до полісемантики образу і тексту, тобто до множинності в тлумаченні смислів.

На ранньому етапі творчості Леся Українка не стільки створювала нову систему поетичних символів, скільки прагнула до розширення і збагачення семантики вже закріпленого в українській неоромантичній традиції пласта символічних образів, посилюючи різноманіття символічних значень образів *пісні, мрії, думки, слова, надії* та ін. На рівні семантики індивідуальних рядів образів-символів, що позначили аксіологічні пріоритети авторської свідомості, очевидна самобутність поетичних світів Лесі Українки та Зінаїди Гіппіус.

У становленні модерністської свідомості поетес слід враховувати і фактор нової епістемологічної парадигми перехідної епохи. Актуальна вєвропейській естетиці модернізму теза про творчу свободу митця слугувала активному пошуку нових форм художньої самоідентифікації. Мисткині відчували себе вільними і незалежними у творенні індивідуально-характерних поетичних світів, але при цьому вони спиралися на різні поетичні традиції.

Гендерний фактор, що визначає парадигму фемінних кодів текстотворення, може оптимально спрацювати на схожість лише в разі однотипності натур і близької інтенціонально-естетичної спрямованості авторської свідомості. При тому, що Леся Українка та Зінаїда Гіппіус у певному сенсі типологічно близькі натури: сильний жіночий характер, аналітичний склад розуму («чоловічий розум»), широка культурна ерудиція, схильність до рефлексії, чуттєвість і візіонерство, але за своїм душевним складом, культурно-екзистенційними пріоритетами літературної свідомості, вони принципово різні. Це знайшло вираження і на рівні мотивно-образних та тематичних комплексів їх поетичних текстів.

Не будемо зупинятися на детальних особистісних характеристиках Лесі Українки і З. Гіппіус, нестандартність яких дивувала їх сучасників. Звернемо увагу на особливості творчості поетес, які дозволяють ідентифікувати їх як виразників різних напрямів літературного модернізму. Аргументом слугує не тільки ліричний пласт творчості, а й їх епістолярна, літературно-критична спадщина.

Підкреслимо: Леся Українка називала себе ліричним поетом (наприклад, в листах до О. Кобилянської). Показово, що і ліричні сповіді І. Франка вона ставила вище його політичної лірики. Зінаїда Гіппіус про себе неодноразово писала як про «епічного поета». Йдеться про ліричність та епічність не тільки як про властивість жанрово-родового мислення, але як прояв «складу душі», який експлікований в дискурсі, тобто в способі художнього вираження (а не тільки висловлювання), в загальному пафосі творчості, зазначеному і семантичним спектром основних концептів, образів-символів цих поетів. Саме жіночий склад душі визначив емоційний і ліричний пафос текстів Лесі Українки. Схильність свідомості до раціональної аналітичності проявлена в ліриці Зінаїди Гіппіус. Індивідуальними інтенціями зумовлена і орієнтація Лесі Українки на стильові моделі романтизму, при тому, що Зінаїда Гіппіус тяжіла до традиції метафізичної поезії.

У ритмі поетичного слова Лесі Українки і Зінаїди Гіппіус передаються інтенції їх сильних натур, які жадають *любви, краси, віри*, здавалося б, типово жіночих устремлінь. У внутрішньому контексті їх поетичних світів ці мотиви наповнюються різними смислами. Зінаїда Гіппіус як інтроверт в 90-і роки орієнтована на декадентську лінію символістського світосприйняття, декларуючи

ідею онтологічної самотності людини. Тому в її ліриці так епатажно звучить ніцшеанська теза про любов лише до себе:

*«Люблю я себя как Бога»* («Посвящение» 1894).

Леся Українка як екстраверт несе свою любов світу. Вона відкрита, по-жіночому ранима в своїй любові-жертві, не ховаючи при цьому суто жіночих рис: сумніви, коливання, тривоги. Поступово в її художньому світі жіноча ідентичність посилюється за допомогою розробки суб'єктної сфери текстів. Вона відходить від ранніх позасуб'єктних медитацій, оголюючи «склад душі» за допомогою рольової маски Марії Стюарт, єврейських жінок та ін. Моделюючи різноманітні форми жіночої суб'єктності, в стихію української поетичної традиції вона інтегрувала європейський культурний досвід.

У мистецтві кінця XIX – початку XX ст. маска «ставала реальністю повсякденного життя», що підкреслювали сучасники цієї епохи. В поетичних світах модерністів маска – це і усвідомлений прийом художньої ідентифікації людини, самоідентифікації авторського «Я» через відносини з «Іншим». Такі концепції і моделі розроблялися письменниками індивідуально, але всіх їх об'єднував онто-екзистенційний підхід до людини, спрямований на розкриття метафізики її «багатоскладності». Про таку мотивацію звернення до поетики маски говорив К. Леві-Строс: справжнє обличчя без маски ніби й не існує [7].

У художньому світі Зінаїди Гіппіус працює лише рольова маска, що відповідає антропологічному статусу андрогена. Прийом маски відображає як ігрові, креативні інтенції авторської свідомості двох поеток, так і загальну тенденцію культури епохи до розширення функції маски. В цьому випадку мова йде не про маску в традиційному її розумінні - прийом приховування особи. Маска андрогена в символістському дискурсі функціонує як модель, що вмотивована інтересом Гіппіус до християнської, гностичної, ніцшеанської антропології і, разом з тим, – до сучасних їй психоаналітичних і феноменологічних концепцій людини. Тип її маски андрогена концептуально і структурно корелює як з міфом про подвійну природу людського «Я», так і з науковою думкою Срібного віку про «багатоскладову» природу людини. Сучасні ж фахівці звертають увагу на те, що «культура модернізму орієнтувалася на ідеал андрогенного, при якій людина претендує на включення в свою стать ознак іншої статі, так і в сенсі творчої відкритості та посилання на той досвід протилежної статі, який неможливо повністю асимілювати» [14, с. 120].

Маски Лесі Українки реалізують інтенцію авторської свідомості до самоідентичності через образи духовних двійників. Така маска не приховує обличчя, а функціонує в художньому світі поета як «продовження особи».

Поетичні маски Лесі Українки і З. Гіппіус стали виразом їх духовно-психологічних автопортретів, зафіксували вектор пошуку в царині нових шляхів художньої концептуалізації і самоідентифікації людини.

Поетичні світи Лесі Українки і Зінаїди Гіппіус – представників різних національних літератур – показові індивідуальною характерністю і неповторністю. Вони відповідають загальній модерністській аксіології кінця XIX – початку XX ст., в якій домінували ідеї креативності, проектування і переосмислення екзистенціалів особистого і національного буття.

У контексті полеміки про жіноче питання сильні та мужні голоси Лесі Українки і Зінаїди Гіппіус стали вагомим аргументом на користь продуктивності нових стратегій гендерної та національної самоідентифікації поета в слові.

### *Література*

1. Агеева В. П. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. Київ : Либідь, 2001. 260 с.

2. Гиппиус З. Стихотворения. Санкт-Петербург : Академ. проект, 1999. С. 359.

3. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. Львів : Літопис, 1997. 300 с.

4. Забужко О. Une princesse lointaine: Леся Українка як культурно-інтерпретаційна проблема (розділ з книги). *Гендер і культура* упоряд. : В. Агеева, С. Оксамитна. Київ : Факт, 2001. С. 4-33.

5. Зборовська Н. Моя Леся Українка. Тернопіль. Джура. 2002. 238 с.

6. Злобин В. Тяжелая душа. Вашингтон : Victor Kamkin, 1970. 144 с.

7. Леві-Строс К. Путь масок : монографія. Москва : Республика, 2000. 399 с.

8. Лейкина Я. В. Поэтический мир Зинаиды Гиппиус 1889 – 1919 годов : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 – русская литература. Смоленск, 2000. 19 с.

9. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ : Либідь, 1997. 360 с.



10. Пайман А. История русского символизма. Москва : Республика, 1998. 415 с.
11. Українка Леся Твори : У 10 т. Т. 1. Київ: Держлітвидав, 1963. 466 с.
12. Франко І. Леся Українка. *Франко І. Збір. твор.* У 50-ти т. Київ : Наукова думка, 1981. Т. 31. С. 270-271.
13. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. Москва : Прогресс, 2010. 488 с.
14. Шуберт И. Гендер как категория новой истории литературы. *Пол, гендер, культура. Немецкие и русские исследования* / под ред. Элизабет Шоре и Каролин Хайдер. Москва : РГГУ, 1999. С. 112-131.
15. Юнг К. Психология и поэзия. *Самосознание европейской культуры XX века : Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе.* Москва : Полит. лит., 1991. С. 103-118.

**Надія Павлюк,**  
канд. філол наук, викладач

## СИМВОЛ ВОГНЮ У ДРАМІ-ФЕЄРІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «ЛІСОВА ПІСНЯ»

**Постановка проблеми.** Досліджуючи багатогранну постать Лесі Українки, української Сапфо, співачки «досвітніх вогнів», дочки Прометея, яка своєю творчістю надихала до боротьби, не можна не згадати цитату Івана Франка з поеми «Лісова ідилія» (1906), що вміщена в збірці «Semper tigris»:

«Слова – полова,  
Але огонь в одежі слова –  
Безсмертна, чудотворна фея,  
Правдива іскра Прометея» [8, с. 108].

Мотив вогню є наскрізним символічним образом поетичної спадщини Лесі Українки, адже справжня поезія, на думку письменниці, повинна кликати, запалювати народ до праці, до боротьби. Спостерігаємо зазначений символ і в драмі-феєрії «Лісова пісня».

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Драма-феєрія Лесі Українки неодноразово була об'єктом дослідження, увага науковців

зосереджувалася «...на соціологічних, міфологічних, власне художніх, гендерних, психоаналітичних аспектах...» [3, с. 244]. Маємо на увазі наукові розвідки О. Бабишкіна, Т. Гундорової, Н. Зборовської, Р. Кухара, В. Марка, Я. Поліщука, І. Франка тощо. Однак «...ця драма-феєрія, як і кожен геніальний твір, невичерпна...» [3, с. 244].

**Мета статті** – проаналізувати символічне навантаження образу вогню у п'єсі Лесі Українки «Лісова пісня».

**Виклад основного матеріалу.** Образ вогню є одним із першоелементів світу поряд із такими природними стихіями, як повітря, вода та земля. На думку дослідниці Л. Кравець, як і всі архетипи, архетип вогню «...багатозначний і амбівалентний, що зумовлено сутнісними властивостями цієї стихії: спалює і гріє, освітлює і завдає болю, а то й знищує. Образ вогню часто тлумачать як втілення життєвої і космічної сили, творчого, активного начала, джерело всього суцього; з ним пов'язують відродження і очищення, істину і знання» [2, с. 153].

Драма Лесі Українки «Лісова пісня» пройнята наскрізною могутньою силою вогню, образ якого реалізується через різноманітні метафоричні образи. Так, у першу чергу, з образом вогню у творі асоціюється сонце, «...проміння якого вогненні, цебто вогонь погодить від сонця» [7, с. 142]. Сонце починає гріти навесні, пробуджуючи природу від зимового сну: «Уже весняне сонце припікає...» [6, с. 89]; «Вітерець повіє, / сонечко пригріє, / то й роса спаде» [6, с. 108]. У першій ремарці до драми письменниця детально зображує ранню весну, коли з першим промінням сонця «...по узліссі і на галяві зеленіє перший ряст і цвітуть проліски та сон-трава. Дерева ще безлисті, але вкриті бростю, що от-от має розкритись» [6, с. 81]. Властивості вогню мають, певною мірою, і світляки, якими Лукаш хоче прикрасити волосся Мавки: «Тут світляки в траві, я назбираю, / вони світлитимуть у тебе в косах, / то буде наче зоряний вінок» [6, с. 119]; «...по вінку із світляків знати, де ходить Мавка поміж деревами: вінок той ясніє то цілим сузір'ям, то окремими іскрами, далі тьма і його покриває» [6, с. 126]. На світляків прохає Русалка перетворитися Потерчат, які маленькі, легенькі, «...в ручках вогники ясенькі» [6, с. 120], маючи на меті зашкодити закоханим:

«Перекиньтесь блискавками  
над стежками.

Спалахніть над купиною,

поведіть драговиною, –  
де він стане, / там і канне  
аж на саме дно болота...  
Далі – вже моя робота!  
Ну! блись-блись!» [6, с. 120].

Відтворюючи дії Потерчат, автор використовує синонімічний ряд: «миготять бігунцями, спалахують, блимають, снуються, перебігають» [6, с. 121].

Життєдайну силу вогню має кохання, тому в драмі спостерігаємо поєднання зазначених концептів: «Вогнисте супроводжує героїню незмінно, відіграючи важливу роль у розкритті всього ідейно-естетичного змісту драми. Вогонь кохання Мавки сильніший за смерть. Він допоміг їй вирватися із мертвого царства того, що в скалі сидить, і врятувати коханого» [5, с. 27]. Під час першого поцілунку Мавки та Лукаша, дівчина «...скрикує з болем щастя»: «Ох!.. Зірка в серце впала» [6, с. 115], адже саме в ту хвилину зародилося кохання. Покохавши всім серцем юнака, «...огнисте диво сталося...» [6, с. 134] у душі Мавки. Для відтворення душевного стану закоханої лісової красуні Леся Українка використовує цілий спектр художніх засобів: уособлення, анафору, зменшено-пестливі слова, епітети, порівняння, градацію:

«Візьму собі твою співочу душу,  
а серденько словами зачарую...  
Я цілуватиму вустонька гожі,  
щоб загорілись,  
щоб зашарілись,  
наче ті квітоньки з дикої рожі!  
Я буду вабити очі блакитні,  
хай вони грають,  
хай вони сяють,  
хай розсипають вогні самоцвітні!» [6, с. 118].

Крім того, посилення почуття кохання відбувається завдяки дієслівному синонімічному ряду («загорілись», «зашарілись», «грають», «сяють»), лексичне значення якого споріднене із конотацією лексеми «вогонь».

Однак під тиском побутових обставин вогонь кохання Лукаша починає втрачати свою силу. Це помічає і Мавка, і її подруга Русалка, яка, говорячи про справжнє кохання, зауважує, що «...кохання – як вода, – плавке та бистре, / рве, грає, пестить, затягає й топить. / Де

пал – воно кипить, а стріне холод – / стає мов камінь. От мов кохання!» [6, с. 149], тоді як кохання Мавки та Лукаша –

«...солом'яного духу  
дитина квола. Хилиться од вітру,  
під ноги стелеться. Зостріне іскру –  
згорить не борючись, а потім з нього  
лишиться чорний згар та сивий попіл» [6, с. 149].

Мавка всіма своїми силами намагається врятувати кохання, зберегти вогонь їхніх почуттів. Саме тому в стосунках закоханих помітне місце займає наскрізний всезагальний духовний ідеал жертвовності та її антонімічний антипод, який реалізується у понятті «зрада». Полісемантична лексема «зрада» (перехід на бік ворога; порушення вірності у коханні, дружбі; відмовлення від своїх переконань, поглядів [5, III, с. 696]) розкривається через образ Лукаша. В основі такого поділу лежить проблема свідомого вибору, яка, як відомо, є осердям екзистенції кожної людини. Екзистенційне підґрунтя цієї категорії базується на внутрішньому конфлікті та зовнішніх протиріччях. Так, Лукаш зрадив Мавці («Готуйте, мамо, хліб для старостів, – / Я зватра засилаюсь до Килини!» [6, с. 157]), погасивши зорі кохання та, тим самим, загнавши героїв драми у глухий кут самознищення: Мавку забирає у свої володіння «Той, що в скалі сидить», згодом вона перетворюється на вербу, Лукаш «...тягався, волочився, лихо знає / де, по яких світах...» [6, с. 168], а його хату обсіли Злидні. Отже, «...із позицій загальнолюдських цінностей взаємини персонажів можуть бути прочитані не лише в системі взаємодії двох світів, а й у ракурсі глибинної, екзистенційної сутності людини, приреченої на трагізм існування» [3, с. 246].

Варто зауважити, що на думку літературознавця Г. Ключека, «...огонь – це горіння духу, це «терзання прекрасне» в ім'я високого. Огонь – це і є самоочищення, самовдосконалення в ім'я здатності творити добро і світитися ним до інших людей» [1, с. 310]. Це вогонь катарсисного характеру, джерело духовної енергії [9, с. 105], в основі якого – самоочищення та самопожертва. Розвиток дії твору «Лісова пісня» є зображенням випробувань, онтологічно-гносеологічного пошуку головної героїні драми. Така специфіка сюжетно-композиційної будови твору підсилює важливість кроку самопожертви та сприяє тому, що письменниця, вирішуючи проблему особистості, неодноразово змушує і читачів замислитися над сенсом власного життя. Саме тому заключна сцена драми-фієрії

«Лісова пісня» є глибоко символічною, вогонь асоціюється із всезагальним духовним ідеалом жертвності та безсмертя, пов'язаним із самопосвятою життя Мавки в ім'я великої ідеї, віри, надії, служіння добру та коханню:

«О, не журися за тіло!  
Ясним вогнем засвітилось воно,  
чистим, палючим, як добре вино,  
вільними іскрами вгору злетіло.  
Легкий, пухкий попілець  
ляже, вернувшись, в рідну землю,  
вкупі з водою там зростить вербицю, –  
стане початком тоді мій кінець» [6, с. 180].

І на шляху до «...здобуття Мавкою нової якості – людської душі...» [3, с. 249] дівчина «...витримала випробування любов'ю / ненавистю, прощенням / помстою і найголовнішою тріадою – життям / смертю / безсмертям» [3, с. 249].

Крім того, у зазначених метафоричних образах сонця, світляків, кохання спроектовано «...властивості вогню випромінювати світло, гріти та руйнувати, завдавати болю, страждань...» [2, с. 154], внаслідок чого відбувається «...напружений стан людини, перейнятість сильним почуттям, пристрасне захоплення чимось (кимось)...» [2, с. 154]. Дійсно, письменниця розкриває внутрішній світ головних героїв твору за допомогою введення в сюжетну канву п'єси драматичних, глибоко психологічних епізодів. У творі психологічне напруження передається також через уривчастість оповіді, поєднання діалого-монологічного мовлення з потоком думок протагоністів, посилення психологічної функції пейзажів.

**Висновки.** Отже, помітне місце в аналізованій драмі-фесрії Лесі Українки «Лісова пісня» займає наскрізний символічний образ вогню. Життєдайна сила вогню, яка у творі поетично інтерпретована в метафоричних образах сонця, світляків, кохання, найповніше реалізується через всезагальний духовний ідеал жертвності та безсмертя, пов'язаним із самопосвятою життя Мавки в ім'я великої ідеї, віри, надії, служіння добру та коханню. Письменниця визначає жертвність як високоморальну цінність людської екзистенції та діяльності, тоді як зрада є своєрідним моральним падінням особистості. Становлення цих понять у драмі «Лісова пісня» тісно пов'язане із життєвими проблемами свідомого вибору. Крім того, у творі з великою художньою проникливістю та психологічною

точністю Леся Українка передає настрої, спогади, роздуми, переживання та портретні характеристики персонажів.

### *Література*

1. Клочек Г. Поетика Бориса Олійника : [літ.-критич. нарис]. Київ : Рад. письм., 1989. 332 с.
2. Кравець Л. Динаміка метафори в українській поезії ХХ ст. Київ : ВЦ «Академія», 2012. 416.
3. Марко В. Аналіз художнього твору. Київ: Академвидав, 2013. 280 с.
4. Міщенко Л. Леся Українка. *Українка Леся. Твори: в 2 т.* Київ : Наукова думка, 1986. Т. 1. С. 5–28.
5. Словник української мови : в 11 т. / ред. кол. : І. К. Білодід (гол.) [та ін.]. Київ : Наук. думка, 1970-1980. Т. 1-11.
6. Українка Леся. Лісова пісня. Українка Леся. Твори : в 4-х т. Київ : Дніпро, 1982. Т. 3. С. 79-187.
7. Українські традиції [упоряд. і передмова О. Ковалевського]. Харків : Фоліо, 2006. 573 с.
8. Франко І. Лісова ідилія. *Франко І. Я. Зібрання творів у 50-и томах.* Київ : Наукова думка, 1976 р. Т. 3. С. 107-135.
9. Cirlot J. E. A dictionary of symbols [translated from the Spanish by J. Sage] : London : Taylor & Francis e-Library, 2001. 419 p.

*Тетяна Горанська,  
старший викладач*

## **СВОЄРІДНІСТЬ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СЕРЕДНЬОВІЧНОГО СЮЖЕТУ В ПОЕМІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «ІЗОЛЬДА БІЛОРУКА»**

**Постановка проблеми.** Епоха Середньовіччя дала початок багатьом літературним темам та сюжетам, які не лише досі цікавлять як науковців, так і читачів, але й стають основою для нових творів. Одним з найвідоміших є сюжет про невмируще кохання Трістана та Ізольди. Сюжет цієї легенди відноситься до так званих «вічних» сюжетів світової літератури. Породжена культурою Середньовіччя і зрозуміла лише в контексті цієї культури, легенда про Трістана і Ізольду не зникла разом з нею, адже ця легенда змодельовала універсальні людські стосунки. Кожна епоха по-своєму осмислювала

легенду про Трістана та Ізольду, кожен письменник, що звертався до її сюжету – від авторів лицарських романів до Лесі Українки і Томаса Мана – бачив у цій печальній історії можливість викладу своїх етичних позицій. У своїй поемі, на відміну від середньовічної легенди, Леся Українка зосереджує увагу на «любовному трикутнику» – стосунках між Трістаном та обома Ізольдами.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Проблема інтерпретації середньовічного сюжету про кохання Трістана та Ізольди у сучасній європейській літературі не залишилась поза увагою українських дослідників. Зокрема цій темі присвячена стаття П. Рихло «Легенда про невмируще кохання (Історія кохання Трістана та Ізольди в літературі)» (1998 р). Компаративний аналіз «Роману про Трістана та Ізольду» Ж. Бедьє та поеми «Ізольда Білорука» Лесі Українки здійснено у статті М. Ткачука «Роман про Трістана та Ізольду» Ж. Бедьє та поема «Ізольда Білорука» Лесі Українки: компаративний дискурс» (2007 р). У статті Ю. Бойко та Г. Соболевської «Лицарський роман «Трістан та Ізольда»: Своєрідність образної системи» (2013 р) здійснено спробу пояснити «таємницю» популярності легенди про Трістана й Ізольду, зокрема, через трактування її символічних образів і мотивів. Автор статті також зіставляє різні варіанти літературної обробки відомого сюжету, виявляючи як типологічну схожість між ними, так і принципову відмінність.

**Метою нашої статті** є дослідження інтерпретації середньовічного сюжету про кохання Трістана та Ізольди в поемі Лесі Українки «Ізольда Білорука» та її новаторства у трактуванні персонажів легенди.

**Виклад основного матеріалу.** До нашого часу дійшло п'ятнадцять варіантів легенди про Трістаната Ізольду. Найбільш визначними вважаються романи, написані нормандським трувером Тома (1170 р.) і французьким – Берулем (1190 р.). Найкраще зберігся твір німецького мінезингера Готфріда Страсбурзького у в жанрі епічної куртуазної поеми (1205-1215 рр.), що спонукав учених розглядати весь цикл в колі лицарської літератури.

Французький вчений Жозеф Бедьє вивчив усі існуючі версії і здійснив наукову реконструкцію «пралегенди». Крім того, він надрукував для широкого кола читачів науково-популярний переказ роману Беруля (1902–1905 рр.). Роман про Трістана і Ізольду в

обробці Бедє був відомий і Лесі Українці (у французькому оригіналі).

Історія про любов Трістана та Ізольди відстоює право людини на вільне кохання, хоча її герої, які пристрасно кохають одне одного, стають жертвами феодальних уявлень про стосунки сюзеренів та їх васалів. Трістан покохав Ізольду Золотокоосу, але вірний обов'язку васала, віддає її за дружину своєму сюзерену – королю Марку. Наступні події сюжету сконцентровано навколо протистояння між почуттям обов'язку та коханням героїв твору.

Після численних випробувань Трістан змушений покинути свою кохану, він одружується з іншою жінкою – Ізольдою Білорукою, але його любов така велика, що він залишається вірним Ізольді Золотокосій і не може пережити розлуку з нею. Роль Ізольди Білорукої – ображеної дружини, в усіх варіантах переказів епізодична. Її психологічний портрет досить нескладний. Кохаючи Трістана, Білорука живе з ним як сестра, але ревності штовхають її на жорстокий вчинок: не бажаючи зустрічі Трістана із своєю суперницею, вона приносить йому неправдиву звістку і стає причиною смерті Трістана та Ізольди Золотокосій.

Ізольда Білорука не викликає ні уваги, ні симпатій авторів, що зверталися до цього сюжету. Лише Леся Українка, написавши у 1912 році поему «Ізольда Білорука», присвятила її саме Ізольді Білорукій, створивши по суті зовсім новий, глибокий і складний образ.

На початку ХХ сторіччя одним з провідних творчих методів в українській літературі стає неоромантизм. Найповніше неоромантизм окреслився у творчості Лесі Українки, яка умовно назвала його «новоромантизм». Своє розуміння цього методу поетка розкриває у статті «Новейшая общественная драма», яку в 1901 р. вона прочитала на засіданні літературно-артистичного товариства. У цій статті основним питанням є відношення особистості та натовпу: «...новоромантизм стремится освободить личность в самой толпе, расширить её права, дать ей возможность находить себе подобных или, если она исключительна и при том активна, дать ей случай возвышать к своему урону других, а не понижаться до их уровня, не быть в альтернативе нравственного одиночества или нравственной казармы...» [2, с. 31].

Отже, неоромантичний герой повинен бути сильною, вольовою незалежною особистістю. Саме такими героями і є герої деяких ліричних, а особливо драматичних творів Лесі Українки. Сюжети та



образи своїх драматичних поем поетеса черпала із багатих скарбниць світової літератури. Вона часто зверталася до мотивів і образів різних народів, міфологічних джерел різних національних культур, мандрівних світових сюжетів. Завжди оригінально їх обробляючи, Леся Українка вдавалась до нетрадиційних акцентів у трактуванні образу. Приваблювали її переважно сильні характери і сильні почуття. Творчо використані світові сюжети, сміливо трактовані класичні образи, які, наповнюючись новим змістом, ставали значущими символами, збагачували вже не лише українську, а й світову літературу.

У примітці до поеми «Ізольда Білорука» авторка зазначає : «Основа сеї поеми взята з середньовічного роману «Трістан та Ізольда» ... Зміст його – фатальне та нещасливе кохання лицаря-васала Трістана і його королеви Ізольди Золотокосої. Се кохання повстало з чарівного дання, любовного напою, випитого через помилку. В деяких версіях згадується ще й друга Ізольда – Білорука, що кохалася з Трістаном, як він був у розлуці з першою милою – Ізольдою Золотокосою» [1, с. 341].

Вже заголовок поеми засвідчує, що увагу Лесі Українки привертає не Ізольда Золотокоса, яку безмежно кохає Трістан, а нещасна через нерозділене кохання Ізольда Білорука. Присвятивши їй цілу поему, Леся Українка створила, по суті, зовсім новий, надзвичайно глибокий і складний образ.

Авторка майже не торкається історії Трістана та його любові до Ізольди Золотокосої. В кількох рядках передано тугу Трістана за коханою. Він блукає по лісу, де все: і шепіт листя, і небесна блакить, і золотава пшениця нагадує йому Ізольду Золотокосу. У відчаї він падає на борозну і гірко плаче. І тут з'являється Ізольда Білорука. Вона змальована в поемі дуже привабливою. Своєю красою ця героїня не поступається перед Ізольдою Золотокосою, але її врода зовсім інша, Леся Українка змальовує її повною протилежністю до трафаретної вроди Ізольди Золотокосої.

Портрет Ізольди Білорукої з поеми Лесі Українки належить до кращих жіночих портретів української літератури:

Мов доля непоборна  
була її краса,  
і чорна, мов те горе,  
була її коса.  
Хороші в неї очі

і темні, мов одчай.

Хто гляне в теє пекло

Той забуває рай [1, с. 342].

Трістан одружився з Ізольдою Білорукою, бо знайшов у ній ніжну і чутливу душу, велике почуття. Проте, взявши її за дружину, лицар не зміг забути Ізольди Золотокосої, він прагне, щоб його дружина була зовні схожа на неї. Закохана жінка готова на все ради свого чоловіка. Вона вирішує стати Золотокосою за допомогою своєї хрещеної матері – феї Моргани (цей образ відсутній в інших творах, взято Лесею із романів Круглого Столу). Фея наділяє Ізольду вродою суперниці – блакитними очима, золотавим волоссям. Коли Ізольда з'являється перед Трістаном в подібі Золотокосої, він щасливий, забуває про свою любов до дружини. У сповненому драматизмом та поетичності діалозі розкривається вся сутність справжніх почуттів Трістана, для якого дружина була лише заміною справжнього кохання. На запитання, чи забув вже він Ізольду Білоруку, Трістан відповідає, думаючи, що говорить до Ізольди Золотокосої:

«Вона забудеться тепер,  
як ночі тінь минула!»

Тоді Ізольда питає:

«Трістане! Що коли вона  
про тебе не забула?»

На це він відповідає:

«Нехай вона в Єрусалим  
Іде на прощу боса.

Тепер до мене прибула

Ізольда Злотокоса» [1, с. 345].

Ізольда переконалася, що Трістан ніколи не любив її і не буде любити. На прикладі Ізольди Леся Українка показує, що людина ні за яких умов не повинна втрачати свою сутність, відмовлятися від своєї індивідуальності. Сповнена почуття ображеної жіночої гордості, героїня поеми знову перетворюється на чорнокосу Ізольду Білоруку, але вже не на ту невинну дівчину з білими «лілейними» руками, що утішала печального Трістана, а пристрасну жінку, готову захищати свої права, хоч би й ціною життя.

Далі події розгортаються так само, як і в лицарських романах. Ізольда Білорука, послана важкохворим Трістаном подивитись, чи не видно судна на горизонті, сповіщає, що з'явилося судно з чорним вітрилом (знак того, що Ізольда Золотокоса не приплила). Вона

прекрасно розуміє, що ця свідомо сказана неправда може бути для нього фатальною, але для неї це єдина можливість зберегти Трістана для себе, не віддавати його суперниці.

Дія в поемі, поступово наростаючи, досягає надзвичайного драматизму наприкінці, коли обидві Ізольди зустрічаються над тілом Трістана. На протилежність традиції, в поемі Лесі Українки Ізольда Золотокоса не помирає разом із Трістаном. Обидві Ізольди, та їх ставлення до Трістана майстерно змальовані у фінальних рядках. На питання Ізольди Золотокосої, чи її Трістан справді помер. Ізольда Білорука відповідає:

«Ізольдо Злотокоса, Бог розсудить,  
Чий був Трістан, чи твій, чи, може, мій,  
Та бути з ним аж до його сконання  
Дісталось таки мені одній.  
Ти не привезла чорного вітрила,  
Не жалібна – ясна твоя краса.  
Та милий в гріб не ляже непокритий,  
Його покриє чорная коса» [1, с. 347].

Хоч уся поема займає всього кілька сторінок, але письменниця в цьому невеличкому творі досягає надзвичайної глибини і майстерності у змалюванні жіночої психології, в проникненні в людську душу. У всіх ситуаціях і образах поеми – глибокий смисл Леся Українка по – новому підходить до трактування відомого сюжету, переосмислюючи події з морально – етичних позицій нового часу, епохи фемінізму та становлення гендерної рівності. Новий час породжує нові ідеали. На зміну витонченій та ніжній принцесі приходять рішуча та душевно сильна жінка, яка не бажає грати роль цінного призу для чоловіка, а бореться за своє кохання та людську гідність.

**Висновок.** Таким чином, поема Лесі Українки є самобутнім і оригінальним явищем в українській літературі. Цей твір – справжня ода сильній особистості, яка витримує всі удари долі, кохає з надзвичайною силою і захищає своє право на кохання. Ізольда Білорука Лесі Українки – це жінка нової епохи – епохи фемінізму, з притаманними їй рисами: незалежністю, рішучістю, ствердженням права на власний життєвий вибір. В цьому і проявляється самобутність поеми у порівнянні з середньовічними куртуазними романами на цю ж тему.

### *Література*

1. Рихло П. Легенда про невмируще кохання (Історія кохання Трістана та Ізольди в літературі) / А. Волков, П. Рихло, О. Бойченко *Наскрізні сюжети і образи в літературах Європи*. Чернівці, 1998. С. 30-46.

2. Ткачук М. «Роман про Трістана та Ізольду» Ж. Бедье та поема «Ізольда Білорука» Лесі Українки: компаративний дискурс / Ткачук М. *Наративні моделі українського письменства*. Тернопіль. 2007. С.310-326.

3. Українка Леся. Ізольда Білорука. *Українка Леся. Твори* : у 2 т. Київ, 1986. Т. 1. 605 с.

4. Українка Леся. Літературно-критичні статті. *Українка Леся. Твори*: у 12 т. Київ, 1976. Т. 8. 316 с.

*Ольга Малицька,  
студентка 4 курсу 1 групи  
філологічного факультету  
Науковий керівник – канд. філол. наук, викл.  
Павлюк Н. Л.*

### **ДРАМАТИЧНА ПОЕМА ЛЕСІ УКРАЇНКИ «У ПУЩІ»: ПОЕТИКАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ**

**Постановка проблеми.** Дослідники творчості Лесі Українки неодноразово звертаються до аналізу жанрової специфіки її творів. Творчу спадщину поетеси, а саме драматичний доробок, вивчала значна кількість науковців, серед яких О. Бабишкін, М. Зеров, М. Кудрявцева, Л. Кулінська, Р. Кухар, Я. Полішук, І. Франко та багато інших. Актуальність художньої спадщини Лесі Українки зумовлює різноаспектне і повсякчасне дослідження її творів.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** У значній кількості досліджень вчені приділяють увагу формуванню жанру драматичної поеми у межах письменницької діяльності Лесі Українки. Зокрема, О. Забужко і М. Зеров наголошують на вагомій ролі аматорського «домашнього» театру на становлення письменниці як драматурга: «Схоже, аматорський театр був для Лесі Українки головним каналом утилізації того «пакета» її мистецьких здібностей, який поза літературою, лишався незапотребованим, і її перехід до драматургії

зумовлено ще й потягом до пластично-музично-словесного синтезу, якого не годна забезпечити ні «чиста» лірика, ні «чиста» епіка» [1, с. 427].

**Метою нашої статті** є аналіз поетикальної специфіки драматичної поеми Лесі Українки «У пущі».

**Виклад основного матеріалу.** Творча спадщина Лесі Українки вміщує різноманітні вірші, пісні, поеми, драми, елегії, гімни, оповідання. У доробку письменниці значне місце посідають драматичні поеми «У пущі» (1897-1909), «Одержима» (1901), «Вавилонський полон» (1903), «Кассандра» (1903-1907), «На руїнах» (1904), «Осінь казка» (1905), «В катакомбах» (1905), «На полі крові» (1909), «Бояриня» (1910), «Адвокат Мартіан» (1911), «Оргія» (1912-1913).

«Дія в усіх драмах поетеси розвивається як боротьба ідей – змагання між двома чи й кількома різними світами думок, спрямоване на вирішення визначеної проблеми / сув'язі проблем» [2, с. 15].

Першою драматичною поемою Лесі Українки став твір «У пущі». Не один рік письменниця працювала над створенням зазначеного твору, додаючи чи трансформуючи окремі сцени. Зрештою, поема вийшла у світ в 1909 році.

У роздумах над стильовою приналежністю твору, дослідник С. Хороб дійшов висновку, що «... не претендуючи на узаконення чи абсолюту будь-якої схеми, все ж доводиться визнати, що класична концепція драматичних творів письменниці означена періодом з 1896 по 1905 роки; період, починаючи з 1905 року, більш знаменний важливістю неоромантичної концепції драми в окремих творах Лесі Українки. Справді, концепція грецької «мойри», фатуму чи «долі» у виразно домінує під різним видом у таких драматичних творах Лесі Українки, як «Прощання», «Блакитна троянда», «Одержима», «Вавилонський полон», «На руїнах», «Кассандра», «У пущі»» [4, с. 76]. Рисами неоромантизму, що яскраво виявляються в аналізованому творі можемо назвати: поетизацію людини з прагненням свободи, зокрема творчої волі скульптора, непокірністю буденному існуванню (маємо на увазі пуританське обмежене суспільство), перевага індивідуалізованих образів, єдність емоцій та ідей, розкриття внутрішніх переживань і почуттів.

Тлом для розгортання подій у поемі стала Північна Америка XVII століття, а саме пуританська колонія у Массачузетсі та Род-

Айленд. Звичайно, у поемі згадуються й інші міста, зокрема Венеція, спогади про яку лунають з вуст центрального образу твору – Річарда Айрона.

Рушійною силою дії поеми виступає конфлікт між особистістю і суспільством, який простежується не лише на рівні підтексту, але й на рівні конкретних образів. Тобто, маємо справу з конфліктом, персоніфікованим в образах Річарда та Годвінсона. Річард – людина-творець, що прагне духовної свободи, талановитий майстер, вірний власним переконанням. Годвінсон – нищий проповідник, який загнав віруючих людей у духовну неволю і трактує Святе Письмо, як йому зручно («Посуває книгу Калєбові і читає, роблячи пропуски та натискуючи на особливо важні слова» [3, с. 83]). Леся Українка використовує прийом контрасту, протиставляючи два протилежні образи, з метою увиразнити конфлікт. Письменниця впродовж усього твору демонструє прихильне ставлення до Річарда, а проповідника зображає з іронією. Це можна побачити у сцені з комічним описом фігурки, яку зліпив Деві, орієнтуючись на образ Годвінсона:

«Се, бачиш, Годвінсон, – він довгополий,  
круглоголовий, з книжкою в руках,  
широкий рот, од вуха аж до вуха,  
а вуха, бач, стримлять» [3, с. 16].

Хто з людей не погляне на фігурку, одразу впізнає знайоме обличчя, а дехто не може стримати сміху: «Дехто з громади не може вдержати сміху і захиляється за сусіда» [3, с. 75].

На жаль, конфлікт залишається невирішеним, його можна назвати фатальним, так як з нього немає виходу, адже у виборюванні свободи Річард занедбав справжній талант скульптора.

У структуру драматичної поеми Леся Українка вплітає пісні, які сприяють оживленню дії. Наприклад, під час роботи над скульптурою, Річард наспівує флорентійську пісню:

«Ой білі квіти на лілії,  
побачив я.  
Лети до милої моєї,  
душе моя!» [3, с. 50].

Пісня надає сцені піднесеного настрою, підкреслює натхнення майстра, насолоду, яку він отримує від роботи. В іншому епізоді скульптор співає баладу:

«Куди ви зібрались так пізно в дорогу,  
мій Річарде, добрий мій пане?»

«Моя королево, моліться ви богу,  
то легше на серці вам стане»

«Ніч темна на морі, – пождіть хоч до рана,  
мій Річарде, добрий мій пане...» [3, с. 111-112].

Зазначений уривок пробуджує у героя спогади про сім'ю, а читач має змогу дізнатись про родину персонажа трохи більше, зокрема, про те, що це була улюблена пісня батька, натомість мати ненавиділа балади. Крім цього, пісні були засобом уникнення монотонності дії за рахунок трансформації метричного малюнка.

Авторські ремарки у драматичній поемі «У пущі» виконують декілька функцій, однак домінуючою є психологізація дійових осіб. Кожний погляд, опис голосу та міміки демонструють певні настрої, відображають внутрішні переживання та почуття. Наприклад, у сцені, коли мати наказала Крістабелі читати уголос слова Христа на підтвердження правильності зречення власного сина, авторські ремарки з градаційним описом голосу жінки відображають страх від осмислення того, про що йде мова: «читає тремтячим голосом» [3, с. 62] – «читає все слабшим голосом» [3, с. 62]. На відміну від Крістабелі, Едіта дочитує останні рядки «...твердим, сумним голосом» [3, с. 62]. Як матір, Едіта сумує від розуміння трагічності ситуації, але як віруюча людина, вона впевнена у правильності прийнятого рішення і ні на мить не замислюється над іншим виходом.

У ремарках Леся Українка повсякчас описує вираз обличчя дійових осіб поетичної драми з метою відобразити різноманітні емоції: відчай («Едіта, зціпивши руки, дивиться поперед себе поглядом, повним одчаю» [3, с. 89]), сум («Едіта зостається над книжкою, але не читає, дивиться поперед себе сумним, темним поглядом» [3, с. 62]), побоювання («Жінка (з боязким поглядом то на Річарда, то на Годвінсона й Кембля) Та я пожду... от тільки та біда з дитиною... коли б не вмерло» [3, с. 32]), лють («Крістабель умовляє його [Деві] нишком, він трясє головою з сльозами лютості на очах» [3, с. 77]), ворожість («Індіанка мовчить, вороже дивиться на Дженні» [3, с. 60]), стурбованість («Річард (одвернувся до статуї, щоб сховати свою ще не зовсім ущухлу стурбованість) Добровечір, панове!» [3, с. 100]), відчуття тріумфу («Раптово скидає покривало з великої статуї. Німа сцена. Видно по обличчях громадян, як у них побожна відразу бореться з натуральним подивом. У Річарда з'являється вираз тріумфу» [3, с. 91]).

Характерними є короткі, проте влучні авторські ремарки, які вказують на настрій і на те, яким голосом промовляються репліки: суворо, гнівно, іронічно, саркастично, сухо, покірно, фанатично, злякано, з жалем, сумно тощо.

Драматична поема «У пущі» сповнена біблійних образів та уривків сюжетів. Вони простежуються не лише у дискусіях Річарда та Годвінсона, Річарда та матері, а й у повсякденних діалогах. У творі наявна значна кількість біблійних образів, з якими порівнюються дійові особи. Можна зустріти образ відступника Петра, Сапфіри, дружини Потіфара, Іуди, вавилонського царя Навуходоносора, сестер Марти і Марії, Веселііла, Еліава тощо. Загалом біблійні образи вводяться у сюжетну канву поеми з метою експресивної характеристики певних дійових осіб, для надання окремим ситуаціям емоційності, народження асоціацій між біблійними сюжетами та дією драматичної поеми. Прикладом може бути порівняння Річарда з відступником Петром:

«Та що ж я відступлю?

Не можу я від хисту відступитись...

Як від Христа Петро?» [3, с. 68].

Імена Марти і Марії тісно вплітаються у сюжет драматичної поеми. Маємо на увазі згадану Річардом притчу, у якій:

«Марта дбала про потреби часу,

Марія ж прагнула того, що вічне» [3, с. 64].

Сестри мали протилежні характери (практична Марта і споглядальна Марія), вони стали символами різних напрямків у житті християн. Річард обирає шлях Марії, чим і визначив свою світоглядну позицію, виокремив найважливіше для себе – духовність.

Окрім персонажів з біблійних переказів перед читачем постають образи з міфології інших народів: нікси (у стародавній германській міфології під цією назвою мають на увазі водяних духів), Молох (бог сонця, вогню і війни у фінікійській і карфагенській міфології), Астарта (у сірійській і фінікійській міфології – богиня родючості і кохання). Введення у драматичну поему зазначених образів надає твору певної екзотичності.

**Висновки.** Отже, проаналізувавши драматичну поему «У пущі», можемо виокремити такі поетикальні особливості, які характеризують не лише зазначений твір, але й ідіостиль Лесі Українки: персоніфікований фатальний конфлікт, прийом контрасту, іронічна характеристика образів, введення в структуру драматичної



поєми пісень для уникнення монотонності оповіді, психологізовані авторські ремарки (як розлогі, так і короткі), біблійні образи, які порівнюються з дійовими особами драматичної поеми та виступають засобом надання емоційності окремим сценам.

### *Література*

1. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. Вид. 2-ге, переробл. й допов. Київ : Комора, 2014. 646 с.
2. Колошук Н. Драматургія Лесі Українки у контексті розвитку «нової європейської драми» на етапі символізму. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/334784616.pdf>
3. Українка Леся. У пущі. Українка Леся. *Зібр. тв. : У 12 т.* Т. 5. Київ : Наук. думка, 1976. С. 9-135.
4. Хороб С. Українська драматургія: кризь виміри часу. Івано-Франківськ : Лілея – НВ. 1999. 200 с.

*Марія Вольчева,  
студентка 3 курсу 1 групи  
філологічного факультету  
Науковий керівник – канд. філол. наук, доц.  
Т. Й. Бандура*

## **АРХЕТИП ЛІСУ ТА ЙОГО ХУДОЖНЯ СИМВОЛІКА В ДРАМІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «ЛІСОВА ПІСНЯ»**

Творчість Лесі Українки популярна не лише в Україні, а й у всьому світі. Художнє мислення письменниці часто формується засобом образної символіки, міфопоетики. Через це її індивідуальний стиль неодноразово стає предметом дослідження сучасного літературознавства. Звернувшись до жанру драми-феєрії, Леся Українка змогла поєднати у своєму творінні романтичне і міфологізоване начало. Досліджень було здійснено багато, але ми зупинимося на декількох актуальних статтях, які ґрунтовно розкрили тему міфопоетичного стрижня драми-феєрії «Лісова пісня».

Приміром, стаття П. Б. Кузьменко «Міфопоетика «Лісової пісні» Лесі Українки та «Дзвінкоблакитне» П. Г. Тичини (спроба компаративного зіставлення)» [4, с. 154]. У публікації розглядається міфопоетика «Лісової пісні» Лесі Українки через призму лісових образів-персонажів, які впливають на світогляд Мавки.

Не менш важливою видається публікація Р. В. Вінтонова «Символ дерева в поетичній творчості Лесі Українки» [1, с. 12]. Автор уособлює архетип «ліс», досліджує його художню символіку в ліриці авторки. Ліс, на думку Вінтонова, – це головний компонент флори й фавни, він доброзичливий, приязний до людей, потрібний людським створінням для їхнього життя. Але необхідно жити у злагоді із природою, бо тоді гармонії у світі не буде [1, с. 14].

**Метою** нашої статті є дослідження специфіки архетипу лісу та його художньої символіки в драмі Лесі Українки «Лісова пісня».

Архетипом у літературознавстві називають зразок, за яким створюється літературний витвір мистецтва, що відображає суть, сплановану у символах, ознаках, які виражені в історіях, міфах, легендах, алегоріях. Архетип – це часто дубльовані сюжети, образ, подоба, а також і своєрідні мотиви в літературних і фольклорних творах [2, с. 64].

Прискіпливу увагу до міфології літературознавці вважають властивістю романтизму та його форми – неоромантизму. Течію неоромантизму варто вважати рятівним, винятковим крилом напрямку модерністського, в якому міфічність сюжету виступає обов'язковим складником. Творчість Лесі Українки є блискучим підтвердженням тому. Літературознавець Я. Поліщук зазначав: «Письменниця створила, виробила яскраву модель міфілогізованого сюжету своєю драмою-феєрією «Лісова пісня» [4, с. 213]. Саме вона осмислила архетип лісу як уособлення добра та зла, міфологізувала сюжет з романтичними деталями та подробицями.

Грунтовною умовою або чинним фактором виступає у творчості Лесі Українки міфологізація, оскільки образи, персонажі драми-феєрії «Лісова пісня» визріли у контексті образності фольклору та міфопоетики. Проте сам міф не був основою драми-феєрії, він надавав твору лише канву, бік фабули, прийоми, бо сюжет цілком належить письменниці [4, с. 21].

Якщо зосередити увагу на самому творові, то читач та глядач може відчутти ту символіку дерева, яку хоче яскраво представити мисткиня. Того самого дерева життя, яке супроводжує людину впродовж усієї долі – від народження і до самої смерті. І цей супровід несе певний містичний символ всього живого на землі. Дерево виступає посередником між добром і злом, між внутрішнім і зовнішнім, високим й земним, реальним та ірреальним, побутовим та мистецьким. [1, с. 170]. Дерево – це праобраз лісу, який допомагає людині опанувати свої емоції, привести до ладу свої почуття та

думки. Леся Українка занурює читача у гущу лісу, показуючи паралель між добром і злом, проте письменниця на початку твору подає ліс як вищий спокій та блаженство: «Старезний, густий, предковичний ліс на Волині. Посеред лісу простора галява з плакучою березою і з великим престарим дубом. Галява скраю переходить в куп'я та очерети, а в одному місці в яро-зелену драговину — то береги лісового озера, що утворилося з лісового струмка. Струмок той вибігає з гущавини лісу, впадає в озеро, потім, по другім боці озера, знов витікає і губиться в хащах» [6, с. 30].

Авторка стверджує, що гармонії між людиною та природою досягти дуже складно, адже всі мешканці лісу (міфічні створіння, дерева, рослини) є живими і мають душу:

Русалка

*(впливає на берег і кричить)*

Дідусю! Лісовий! біда! рятуйте!

Лісовик

*(малий, бородатий дідок, меткий рухами, поважний обличчям; у брунатному вбранні барви кори, у волохатій шапці з куніці)*

Чого тобі? Чого кричиш?

Русалка

Там хлопець на дудки ріже очерет!» [6, с. 35].

Проте головний герой Лукаш все ж таки налагоджує контакт між людиною та міфічними створіннями у лісі за допомогою гри на сопілці:

Мавка

Весна ще так ніколи не співала, як отепер. Чи то мені так снилось?

*Лукаш знов грає [мелодія № 5].*

Ні... стій... Ба! чуєш?.. То весна співає? Лукаш грає мелодію № 5, тільки ближче.

Лісовик

Та ні, то хлопець на сопілці грає.» [6, с. 36].

Леся Українка виокремлювала кожне дерево як певний тип людини, бо, за народним повір'ям, душа після смерті переселяється в дерево. Віра у переселення душ тісно була пов'язана із вірою у всевладність слова. Люди антропоморфізували дерева, ототожнювали із певними характеристиками моралі, населяючи ліси різними божествами [1, с. 167].

Поетеса утверджує ідею, що ліс прихильний до людей, він потрібен людині для її життя. Проте й людині варто бути

доброзичливою, мудрою та щирою до лісу. Саме такою людиною є дядько Лев, який живе у гармонії з лісом, шанує його та знає усі його закони. Такою ж вірною лісу є його мешканка Мавка, для якої кожне дерево – це жива істота, яка має свої почуття, звички, вдачу:

Осика все мене чогось лякає;  
вона й сама боїться – все тремтить.

Дуби поважні надто. Дика рожа  
Задирлива, так само й глід, і терен.

А ясен, клен і явір – гордовиті.

Калина все хизується красою,  
що байдуже їй до всього на світі» [1, с. 26].

Ліс уособлює не лише добро, благодійність, доброзичливість, але й зло, погане, лихе. У ньому як позитивні герої, так і негативні. До позитивних образів ми можемо віднести: Мавку, Лісовика, Русалку Польову, Перелесника; до негативних образів – Куця, Потерчат, Злиднів, Водяника та інших.

Кожне дерево у «Лісовій пісні» – це дзеркало людської душі, почуттів, стосунків, емоцій, характерів. Ми можемо побачити у драмі-феєрії розквіт емоцій, переживань та почуттів, тугу за коханим, за молодістю, а також бачимо дівочу недолю. Саме з лісу усе почалося і лісом усе закінчилось у творі. Все це пов'язується з деревами, які є заступниками людського роду, захисниками від злих намірів. Дерево – це начало начал, це форма життя, яка не може жити окремо від людини, як це показано у драмі «Лісова пісня»[1, с. 163].

Дерево – це прообраз лісу, який допомагає людині опанувати свої емоції, привести до ладу свої почуття та думки. Леся Українка занурює читача у гущу лісу, показуючи паралель між добром і злом, проте письменниця на початку твору уособлює ліс як вищий спокій та блаженство.

**Висновки.** Леся Українка показує, що гармонії між людиною та природою досягти дуже складно, адже всі мешканці лісу (міфічні створіння, дерева, рослини) є живими і мають душу. Архетипи дерев знайшли яскраве, багатопланове втілення у художньому дискурсі Лесі Українки. Хоча вони у драмі «Лісова пісня» більше тяжіють до фольклорних витоків з власне українськими національними ознаками, та все ж це своєрідні коди, які допомагають глибше осягнути те, що визначає основи буття.

Символічні лісові образи мають сюжетотвірну функцію, а також збагачують творчу манеру письменниці міфопоетичною зумовленістю та рисами неоромантичного художнього мислення.

## *Література*

1. Вінтонів Р. В. Символ дерева в поетичній творчості Лесі Українки. *Науковий вісник Львівського національного університету імені І. Франка.* Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2006. Вип. 16. 4. С. 14-19. URL : [https://nv.nltu.edu.ua/Archive/2006/16\\_4/14\\_Wintoniw\\_16\\_4.pdf](https://nv.nltu.edu.ua/Archive/2006/16_4/14_Wintoniw_16_4.pdf)
2. Ковалів Ю. І. Архетип. Вічні образи. Вічні теми (мотиви). *Літературознавча енциклопедія* : у 2 т. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 1. С. 96-98.
3. Колесник О. С. Аналітична психологія як методологія аналізу міфопоетичної символіки в літературі (на прикладі творчості Лесі Українки). *Вісник Чернігівського державного педагогічного університету імені Т. Г. Шевченка.* Чернігів : ЧДПУ, 2002. Вип. 14. С. 93-98.
4. Кузьменко П. Б. Міфопоетика «Лісової пісні» Лесі Українки та «Дзвіноблакитне» П.Г. Тичини (спроба компаративного зіставлення). *Культура народів Причорномор'я.* 2014, № 277. С. 159-161. URL : <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/93454>
5. Поліщук Я. Поліфункціональність міфу в поезиці модернізму. *Слово і час.* 2001. № 2. С. 24-29.
1. Українка Леся. Твори у 12-ти томах. Київ : Наукова думка, 1979. URL : <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=508>

*Катерина Василенко,  
студентка 3 курсу 1 групи  
філологічного факультету  
Науковий керівник – канд. філол. наук, викл.  
Павлюк Н. Л.*

## **МАСКУЛІННИЙ ДИСКУРС У ТВОРАХ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «КАМІННИЙ ГОСПОДАР» ТА «ПОМИЛКА»**

**Постановка проблеми.** Творчість Лариси Косач охоплює широкий тематичний спектр. І поезія, і проза, і драма – «клондайк» вічних проблем, які стосуються не лише минувшини, але й актуальні в наш час. Кожна нова публікація (наукового чи художнього характеру) може змінити кут зору на суть тексту, його зміст, вмотивованість вчинків героїв. Зважаючи на кількість дослідників, які пов'язали частину свого життя з Лесею Українкою, можна

зробити висновок, що дефінітивні рамки визначення проблеми залишаються змінними і ніколи не стануть константою.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Низка дослідників, які присвятили свої дослідження творчому доробку письменниці, досить чисельний. До оцінки творчості вдавалися ще її сучасники, серед яких Іван Франко, Микола Грушевський, Андрій Ніковський. У 20-ті роки ХХ століття працювали критики Микола Зеров та Борис Якубський, а також Дмитро Донцов та Михайло Драй-Хмара. В радянські часи естафету прийняли Олег Бабишкін, Іда Журавська, Леоніла Міщенко, Льоля Кулінська, Наталя Кузякіна, Віра Агеева, Тамара Гундорова, а до сучасних літературознавців належать Олександра Вісич, Микола Жарких, Тамара Скрипка, Сергій Романов тощо. Усі монографії та статті охоплюють різні аспекти вивчення словесного мистецтва Лесі Українки: починаючи жанровою специфікою, і до поетики. Творчу спадщину Лесі Українки дослідили Лариса Мірошниченко, Ніна Зборовська, Оксана Забужко. Вони зосередили увагу на гендерній проблематиці мистецького доробку письменниці. Не зважаючи на те, що ця проблема існувала вже давно, до активного обговорення звернулися після виходу в світ книги Сімони де Бовуар «Друга стаття» у 1949. Цим і обумовлюється така незначна кількість праць, присвячених вивченню феміністичної спрямованості літературних творів авторки. Тому, беручи до уваги всі здобутки в цій галузі, нове прочитання старих текстів вважаємо актуальним.

**Метою нашої статті** є психологічний аналіз чоловічих образів у творах Лесі Українки «Камінний господар» та «Помилка».

**Виклад основного матеріалу.** Оксана Забужко, беручи участь в проєкті «Якими нас прагне: фемінізм в українській літературі», виступила з лекцією «Сепаратизм сей трохи смішнуватий, або хто вбив Дон-Жуана: нерозпізнане обличчя українського фемінізму». В своїй промові вона охарактеризувала три жіночі постаті, серед яких мати та донька Косач і Наталя Кобринська, та відповідно три типи феміністичної поведінки. Порівнюючи п'єсу «Камінний господар» з екранізацією 1971 року, українська письменниця говорить про зміну фокусу проблематики та дуже об'єктивну інтерпретацію. «Всі обговорювали якого дон Жуана грає Ступка. Ніхто не говорить про цих двох жінок, Долорес і Анну, які ось цього самого хіпі просто розмазують по стіночці. Ця п'єса про владу, і зокрема про жіночу заявку на владу» [5] – наголошує Оксана Забужко. Таку проблему

могла порушити лише жінка з чіткою позицією, озброєна потужними знаннями в цій сфері. Як відомо з життєпису Лесі Українки, простір, матеріал та оточення надало змогу сформувавши критичне мислення першорядної постаті XIX століття.

2300 чоловічих версій, які романтизують дон Жуана, характеризуючи його як виклик суспільному устрою, розбилися вщент об гранітний характер сильних жіночих образів.

«Д о н Ж у а н

Я бачу,

ви справді камінь, без душі, без серця.

А н н а

Хоч не без розуму — ви признаєте?

Д о н Ж у а н

О, се я признаю!» [9, с.218].

У цьому діалозі образ Анни змальовано як прагматичну та практичну дівчину, яка нівелює всі попередні заслуги свого співрозмовника. Уривок відображає зміну ролей: герой-коханець схиляється перед черговим трофеєм. Ніби змій-спокусник він спостерігав, як заради нього жінки відмовляються від свого призначення: абатиса залишає монастир, а вірянку зрікається Бога. За таким же принципом він хоче змусити заручену дівчину покинути нареченого й бігти з ним. Куди тікати? Тай від чого? Проміняти титул дружини командора на життя з перекотиполем Анна не збиралася. Окрім того, вона пропонує власну гру, змушуючи дон Жуана підкоритися своїм правилам. Своєю мрією вона ділиться з подругою ще на початку твору, перебуваючи на цвинтарі.

«А н н а

Ет, так, химери!.. Мариться мені

якась гора стрімка та неприступна,

на тій горі міцний, суворий замок,

немов гніздо орлине... В тому замку

принцеса молода... ніхто не може

до неї досягнути на кручу...

Вбиваються і лицарі, і коні,

на гору добуваючись, і кров

червоними стрічками обвиває

підгір'я...

Д о л о р е с

От яка жорстока мрія!» [9, с.200].

Використовуючи чоловіка, героїня прагне допомогти виграти вибори, але не для його зиску, а для власного. Порівнюючи себе з неприступною горою, донна Анна схиляє всіх біля своїх ніг, нехай і чужими руками. Може, досить завеликий вступ до характеристики образу дон Жуана, але без згадки про цей факт: наявності рівносильної жінки поруч, вона буде неповна. Імпульсивний та гарячий він – повна протилежність спокійній та холоднокровній донні. Вбивши командора, герой хоча і намагається вирішити ситуацію, але все ж таки діє за планом Анни. Жінці вдається швидше та якісніше вирішити проблему та не залишити коханцю ніякого вибору, крім втечі. Якщо зважати на той факт, що письменниця обрала світовий знаковий образ дон Жуана, а не створила власний, то не можна звинуватити її в неправдивому зображенні героя. Авторка зберегла всі оригінальні риси та життєву позицію героя: легковажність, гедонізм, низьку моральну відповідальність та непостійність. Те, що Леся Українка відкрила іншу, приховану грань – лише заслуга ретельної праці над образом Анни. Мотив підкорення тут розглядається з двох сторін: як підпорядкування тогочасному устрою (і в Іспанії кінця XII століття, і в Україні кінця XIX століття) та визнання жіночої переваги. Акцентуючи увагу на другому аспекті, продовжити характеристику дон Жуана було б краще паралельно з аналізом іншого чоловічого образу – героєм твору «Помилка». Враховуючи жанрову специфіку обох творів, треба зазначити, що характеротворчі засоби значно відрізняються, оскільки прозове оповідання дає більше можливостей для змалювання глибоких психологічних переживань. Хоча обидва чоловіки переживають свій розпач по-різному, та все ж таки мають спільну причину – сильну жінку. Новаторство Лесі Українки полягає в тому, що вона вперше показала сильну стать з протилежного боку. Таким чином, можемо говорити про порушення не лише проблем жіночої дискримінації, але й про боротьбу за рівність з обох боків. Така думка яскраво простежується в згаданному вище оповіданні: «Ох, коли б мені хоч сльози! Як я заздрю жінкам, що в них завжди сльози готові!.. А ще ся вічна комедія перед самим собою, сей страх «сентиментальності», «бабства», як се безглуздо! Епічні давні герої плакали, не соромлячись, і проте були справжніми, щирими героями, а ми? Тільки над сльозами і маємо владу, більш ні над чим...» [8, с. 263].

Герой оповідання є виразником позиції рівності. Його внутрішні переживання суперечать суспільному устрою. Факт усвідомлення та



початок прояву сентиментальності, особливо з боку чоловічої статі, дає підстави відзначити глибоку соціальну позицію Лесі Українки.

Ще одним виразником психологізму героя є ще й форма введення оповіді. У своїй «передмові до невидимого читача» Арештант займається «самобичуванням» та «самоїдством». Він підтверджує, що просто піддався тюремному настрою та гнітючій атмосфері «кам'яної клітки». Першу частину оповідання можна розглядати як приклад порушення революційної проблеми. Але у другій частині увага переходить на внутрішній конфлікт та особисту трагедію. Тепер вже, маючи адресата, його висловлювання набирають конкретики та виражають власну позицію. Він аналізує останній діалог з Галиною. І згадує не просто слова, але й її вираз обличчя, позу, рухи та навіть тіні на сукні. Довгою передмовою оповідач підводить до повідомлення про свій перехід від публіцистики до белетристики. Досить переконливі аргументи могли б свідчити про сильний дух та рішучість Арештанта, але всі доводи перекриває єдине слово: «Правда?». Зараз усі його наведенні вище тези про невідповідність стилю, право на талант та самовираження, рішення долі, інше бачення проблеми, невміння та небажання колективно мислити звучать як виправдання. Він переконує кохану, а, може, і себе в правильності своїх умовиводів: «По-моєму, сором так жити за плечима у молоді. Кому-кому, а мені то се навіть непростимо: адже я, очевидно, на «ідеолога» не вдався, бо я не публіцист (тут уже нічого не поробиш, факт фактом!), впливу в партії яко оратор або організатор теж не здобув і, можна думати, не здобуду, тим часом маю одвагу в характері (ти знов потакнула головою) – умію спокійно розважати в тривожні моменти, держати свої нерви в руках, маю якийсь дар спостереження, трохи психолог ехoffісіо, вмію вираховувати всякі можливості і комбінації, до того цілком здоровий, незалежний і від мене ніхто не залежить, принаймні матеріально. Все це такі «таланти», яких, згодься, гріх заривати в землю. Правда?» [8, с. 270].

Як і перший аналізований твір, зазначене оповідання можна розглядати з точки зору несправедливості устрою влади, але майстерність Лесі Українки дала змогу побачити ще й інші актуальні проблеми. Простеження такої закономірності в кількох творах, дає підстави аналізувати приховані теми, а не приписувати те, чого нема. Авторку сміливо можна назвати поетесою мужності та виразницею свободи, як всенародної, так й індивідуальної.

Отже, загальний мотив волі, який є провідним у творчості письменниці набирає різних барв: від нескорення традиційному розумінню імперії до індивідуального вибору та пошуку істини. Майстерне поєднання абсолютно різних тем, які розкриваються на межі одна-одної, дає змогу кожному читачеві знайти у творі відповіді на власні запитання. Таким чином, образи обох героїв можна трактувати і як нескорення політичній владі, і як пригнічення своєї маскулінності.

### *Література*

1. Драй-Хмара М. Леся Українка: Життя і творчість. Харків : ДВУ, 1926. 156 с.
2. Зборовська Н. Моя Леся Українка : есей. Тернопіль : Джура, 2002. 228 с.
3. Забужко О. NotreDamed'Ukraine: Українка в контексті міфологій. Київ : Факт, 2007. 640 с.
4. Забужко О. «Сепаратизм сей трохи смішнуватий», або хто вбив Дон-Жуана: нерозпізнане обличчя українського фемінізму [Електронний ресурс]. URL: <https://ua.boell.org/uk/2017/04/25/lektoriy-yakimi-nas-pragnete-feminizm-v-ukrayinskiy-literaturi>.
5. Кулінська Л. П. Проза Лесі Українки. Київ: Вища школа, 1976. 168 с.
6. Спогади про Лесю Українку. Київ : Дніпро, 1971. 368 с.
7. Третяченко Т. Г. Художня проза Лесі Українки: творча історія. Київ : Наукова думка, 1983. 288 с.
8. Українка Леся. Помилка (Думки арештованого). *Українка Леся. Твори : у 10 т. Т. 7.* Київ : Дніпро, 1965. С. 260-279.
9. Українка Леся. Камінний господар. *Українка Леся Твори : у 12-ти т. Т. 6. Драматичні твори.* Київ : Наукова думка, 1977. С 198-219.
10. Франко І. Я. Леся Українка. *Франко І. Я. Зібрання творів : у 50-и т. Т. 31.* Київ : Наукова думка, 1979 р. С. 255-274.

*Тетяна Горанська,  
старший викладач  
Юлія Парамонова,  
студентка 4 курсу 2 групи  
філологічного факультету*

**ОБРАЗ ДОН ЖУАНА В ДРАМАТИЧНИХ ПОЕМАХ  
О. С. ПУШКІНА «КАМІННИЙ ГІСТЬ» І ЛЕСІ УКРАЇНКИ  
«КАМІННИЙ ГОСПОДАР»**

**Постановка проблеми.** Ім'я Лесі Українки – одне з тих, яке вимагало і вимагатиме до себе уваги – без тіні сумніву гідне називатися геніальним. Як митець, Леся Українка формувалась, органічно засвоюючи не тільки здобутки національної культури, а й світової класики. Про те, що світова література була невід'ємною частиною творчості Лесі Українки свідчать її літературно-критичні та публіцистичні статті, переважна більшість з яких присвячена європейській літературі. Кожен з цих творів свідчить про широку ерудицію, високу культуру, всебічні знання Лесі Українки.

Образ Дон Жуана є «вічним» образом у світовій літературі. Він не статичний, постійно змінюється і розвивається. До нього зверталось багато письменників і драматургів, що представляли різні художні напрямки. Серед них: Ж. Б. Мольєр, О. С. Пушкін, Дж. Г. Байрон, Леся Українка, Е. Т. А. Гофман, П. Меріме. Кожен із них висвітлював цей образ по-своєму неповторно.

Леся Українка втілила власне уявлення про Дон Жуана в драматичній поемі «Камінний господар» (1912). Ця поема повноправно вважається одним з найкращих надбань української, а також європейської літератури початку ХХ ст. Драма поетеси є українською версією світового сюжету, яка визначила актуальні проблеми свого часу, вносячи при цьому у відому світову фавулу новітні ідейно-філософські та психологічні акценти.

В українському літературознавстві ХХ ст. «Камінного господаря» Лесі Українки традиційно порівнюють з «Камінним гостем» О. Пушкіна, що й зрозуміло: Лесин твір часто прочитується як своєрідна дискусія з літературною традицією Мольєра, Байрона, так само й Пушкіна – власне, з типовим романтичним уявленням [3, с. 39 – 40]. Як відомо, поштовхом до створення Л. Українкою власного шедевра стала пушкінська драматична сцена «Камінний

гість», яку поетеса читала під час свого лікування у місті Хоні на Кавказі.

Проте очевидно, що О. Пушкін та Леся Українка належать до різних епох, а тому не є «чистим» об'єктом для синхронного компаративного аналізу, хоч і формують сферу пізнавальних випробувань «вічного» образу. Адже образ трансформується відповідно до національного контексту, з розвитком суспільно-політичної ситуації, літературної моди, епохи тощо. Тому логічно й доречно відслідковувати типологічні збіги з урахуванням хронологічного параметра, а отже, зіставності основних віянь епохи, суспільно-культурної ситуації тощо.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Образ Дон Жуана на тлі українського та загальноєвропейського культурного процесу неодноразово ставав об'єктом літературознавчих досліджень. Зокрема, відомими є праці А. Веселовського, І. Нусінова, присвячені еволюції цього образу в європейській літературі. У наш час образу Дон Жуана були присвячені праці українських літературознавців: А. Нямцу «Легенда про Дон Жуана в світовій літературі» та Я. Розумного «Від «Севільського ошуканця» до українського Дон Жуана». На думку А. Нямцу, «контекстуальний аналіз «Камінного господаря» Лесі Українки у цьому сенсі – найбагатіший матеріал для виявлення асоціативних збігів та контрастів; як і будь-який інший контекстуальний аналіз, він формує експериментальне поле відношень та сферу пізнавальних випробувань предмета» [4, с. 116].

**Метою нашої статті** є порівняльно-типологічний аналіз образу Дон Жуана в драматичних поемах О. С. Пушкіна «Камінний гість» і Лесі Українки «Камінний господар».

**Виклад основного матеріалу.** Одним з вічних образів, який завжди залишається актуальним у світовій літературі та мистецтві, починаючи з XVII ст. і до нашого часу, є Дон Жуан. Передісторія цього літературного героя поринає в глибину середніх віків і пов'язана з численними легендами про грішника, одержимого пристрастю до чуттєвих насолод, за що був покараний судом божим і людським.

Одним із видатних письменників, які долучились до художнього втілення цього славетного образу у своїй творчості, був О. С. Пушкін – яскравий представник «золотого століття» російської літератури. На думку І. М. Нусінова, «він – останній з великих засновників

національних культур, найяскравіша особистість в історії класичної російської культури «імперського» періоду. Але Пушкін – не тільки геніальний поет, а й великий російський мудрець. Пушкіна сміливо можна назвати одним із «титанів» російського «ренесансу» дев'ятого століття. Саме в його діяльності і творчості найбільш рельєфно виразилося прагнення до виявлення «загальнолюдської», універсальної культурної основи, що поєднує культурні досягнення і Сходу, і Заходу. Російська реалістична література дійсно була заснована розумом небувалої сили» [3, с. 132]. Ціла низка творів поета, в тому числі і «Камінний гість», свідчать про його особливий і глибокий інтерес до історії і культури Європи, а саме епохи Відродження.

У 1827 році Пушкін замислив створення циклу невеликих драматичних творів, присвячених славетним історичним чи напівісторичним персонажам, серед яких мали бути: Фауст, Ромул та Рем, Моцарт та Сальєрі, Дон Жуан тощо. У 1830 році поет частково реалізував свій задум, видавши збірку творів, яку назвав «Драматичні сцени», що у наш час більш відомі під назвою «Маленькі трагедії». Серед них був і «Камінний гість», у якому знайшла своє яскраве втілення історія про останні дні життя уславленого іспанського лицаря та спокусника Дон Жуана.

Реабілітуючи традиційного героя, Пушкін іде іншим шляхом. Його твір – це свого роду аналіз долі людини, яка головний сенс життя бачить в пошуках жіночого ідеалу. «Пушкінський Гуан ніжний, поетичний, ширий і безкорисливий у своїх почуттях. Йому не властиві жорстокість і бездушність, грубість та егоїзм класичних попередників. У той же час Дон Гуан з «маленької трагедії» є сміливою, рішучою людиною, не позбавленою благородства і лицарських чеснот», – пише у своїй роботі В. Виноградов [2, с. 125].

Дон Гуан присвятив своє життя пошукам чуттєвих насолод, однак своє серце він не віддав жодній жінці. Цей шлях виявився хибним, не кажучи вже про те, що чоловік не може наповнити все своє життя лише любовною пристрастю. Це однобічне прагнення перетворилося на аморальну пристрасть, тому що для досягнення своєї мети він повинен був знеславлювати жінок і розбивати їхні серця.

Анна Ахматова помітила, що Дон Гуан «переродився», зустрівши й покохавши Донну Анну. Таким чином, пушкінський Дон Гуан, на відміну від більшості інших літературних утілень, відчуває духовне

відродження, оскільки знаходить в особі Донни Анни свій ідеал жінки. Кидаючи виклик Командору, герой усвідомлює, що йде на загибель:

Що смерть? За мить побачення єдину  
Покірно я життя віддам [5, с. 154].

Ідейно-художня концепція «Камінного господаря» Лесі Українки, як неодноразово зазначали дослідники, знайшла своє вираження в руслі категорій «воля / влада», «жіноче / чоловіче», «духовне / тілесне» та ін. Ці опозиції творять динаміку «Камінного господаря», переводячи конфлікт із зовнішнього, міжперсонального простору у внутрішній, духовний. Дон Жуан отримує справедливе покарання за зраду лицарства, за скам'яніння душі, та його внутрішній конфлікт – лише один із цілого ряду інших проблемних полів, накладених на текстову тканину. Усі вони спрямовані в єдине річище: таким чином Леся Українка втілює ідею власного творчого пошуку справжньої сутності людини, ціннісне поле якої не обмежується якимись вузькими характеристиками, а означає особливу шляхетність живого духу – власне, те, що, вочевидь, і було притаманне справжнім лицарям. Опозиція «кам'яне – живе» означає у Лесі Українки протиставлення бездонного моря «лицемірства, що зветься кодексом чеснот» [6, с. 159], та живої волелюбної індивідуальності, яка лише й може творити «любов живу, дитину волі» [6, с. 144]. Остання сцена драми лише підсумувала відмову від власного «я», означила ініціацію Дон Жуана: він самовільно дозволив собі скам'яніти, погодившись потиснути руку скам'янілому господарю.

Важливу роль у логіці розгортання подій відіграють жіночі образи, які й символізують життєвий вибір героя: Долорес, як уособлення «усіх чеснот лицарських», самозреченості й жертвовності, та Донна Анна, як Єва, спокушена Змієм. Згідно з «вічним» сюжетом Дон Жуан закохується в Донну Анну. У конфлікті цінностей перемогу здобуває сильніший, хоч і не найкращий. А поразка Дон Жуана на цьому тлі – це поразка будь-кого, хто готовий знехтувати найціннішим в собі. Таким чином, проблема вірності самому собі, самототожності, – чи не найголовніша у драмі «Камінний господар». Власне, в «Кам'яному господарі» Лесі Українки порушується вперше проблема спокуси самого класичного спокусника (характерно, що фільм за драмою Лесі Українки так і називався – «Спокуса Дон

Жуана»). Жінка, яка спокусила Дон Жуана, була одержима ідеєю влади, що наближує її до шекспірівської героїні Леді Макбет.

Поетеса не намагалася наслідувати приклад своїх найближчих попередників і не натякала на моральне очищення героя. Леся Українка осучаснює Дон Жуана, вносить риси нової ідеології та психології в сам зміст образів, але лишає незруйновним традиційний сюжет і не переносить дії в сучасність. Як зазвичай, вона відчуває себе вільно в рамках світового сюжету і вміє зробити старих героїв іспанської легенди – Дон Жуана, Донну Анну, Командора, співзвучними з її сучасністю – ХХ століття, символами української дійсності.

Кожний з поетів переосмислив легендарний сюжет по-своєму, з огляду на тогочасні проблеми його епохи. Серед двох текстів, написаних в різний час великим російським поетом та великою українською поетесою, неможливо вибрати кращий, оскільки обидва демонструють власне бачення відомих образів. Звернемо увагу на назви творів: «Камінний гість» О. Пушкіна і «Камінний господар» Лесі Українки, адже поняття «гість» і «господар» мають протилежні значення. Крім того, між творами є суттєві відмінності: гендерні, часові, просторові, національні, що й вплинули на трактування «вічного образу», а також ставлення до інших персонажів у творах.

**Висновки.** Отже, Лесина драматична поема «Камінний господар», без сумніву, багатша на нюанси, а тому є благодатним матеріалом для більшої кількості різних інтерпретацій. Проте очевидним є те, що як Леся Українка, так і О. С. Пушкін, використовують можливості «вічного образу» з метою актуалізувати думку про те, що зрада своїй сутності завжди веде до поразки. Дон Жуан як лицар волі повинен був залишатися самим собою, не піддаватися на спокусу «скам'яніння» (через розчинення «я» в суспільних нормах і традиціях). Пафос індивідуалізму, по-різному висловлений у драмах Лесі Українки та Олександра Пушкіна, – це спільне культурне поле епохи Модернізму, яке сакралізує свободу творчого «я», здатного до перетворення в собі цілого Всесвіту.

### *Література*

1. Веселовський А. Н. Легенда о Дон Жуане. *Етюди і характеристики*. URL: <https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=81905>

2. Виноградов І. «Шлях Пушкіна до реалізму». Москва. 1934. 90 с.

3. Нусинов І. М. История образа Дон Жуана. *История литературного героя*. Москва. 1958. С. 325-441.

4. Нямцу А. Є. Легенда про Дон Жуана в світовій літературі : навч. посібник. Чернівці : Рута, 1998. 84 с.

4. Пушкін О. С. Камінний гість. *Дон Жуан у світовому контексті* / упор. В. Агеєва. Київ : Факт. 2002. С. 122-157.

5. Розумний Я. Від «Севільського ошуканця» до українського Дон Жуана. *Слово і час*. 1993. №6. С. 25-29.

*Тетяна Крупеньова,  
канд. філол. наук, доц.*

## **ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ ВЛАСНИХ НАЗВ У ДРАМАТИЧНИХ ТВОРАХ ЛЕСІ УКРАЇНКИ**

**Постановка проблеми.** Літературна ономастика Лесі Українки має подвійний код. Перший – як і ономастика будь-якого художнього твору, адже тільки в гуморі та сатирі читач порівняно легко засвоює те, що хотів сказати письменник ужитими ним онімами. А другий, притаманний тільки Лесі Українці і нашарований на перший, зумовлюється формою, сюжетами її драматичних творів – її узвичаєнням говорити про національне на фоні загальнолюдського, про злободенне – на фоні вічного.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Особливу увагу дослідників привертала ономастика «Лісової пісні» з її багатющою демононімією. Цій проблемі присвятили свої розвідки О. Дзензелівський, Т. Борисюк, Т. Лукінова, Ф. Бабій. Але цей перелік виглядає приємним винятком, бо досліджень з інших проблем Лесиної ономастики так і не з'явилося. Можна вказати лише на тези Л. Рисич про потребу пояснення іншомовних власних імен у творах Лесі Українки, що вивчаються в школі; дослідниця уклала такий невеличкий словничок тлумачного типу на 105 позицій [3]; перелік власних назв, але без жодного тлумачення, потрапив і у відомий словопокажчик М. Бойко, що охопив 7 драм письменниці [1]; на дві невеличкі замітки С. Яковець про антропонімію прозових творів Лесі Українки [7] та антропонімію драми «Блакитна троянда»; а також на серію побіжних згадок. Так, іноді



власні назви розглядаються в літературознавчих розвідках. Наприклад, О. Ставицький розглядає і навіть етимологізує деякі християнські імена з драми «Руфін і Прісцилла» [4, с. 182]. Онімія Лесі Українки може виринати також у працях мовознавців на інші теми, не обов'язково ономастичні. Зокрема Л. Масенко коротко розглянула вагому роль поетеси в стилістичному урізноманітненні вжитку античних власних назв у поезії [2], О. Ткаченко мимоволі звернувся і до власних назв, говорячи про «іноземний світ» Лесі Українки та слушно підкреслюючи, що «у творах Лесі Українки чи не вперше українська мова досягла високого рівня інтелектуалізації» [5, с. 16]. Лише епізодично і загалом рідко згадується онімія Лесі Українки в узагальнюючих фундаментальних монографіях Л. Белея та В. М. Калінкіна.

**Метою** статті є розкриття, розшифрування ролі власних назв у драматичних творах Лесі Українки.

**Виклад основного матеріалу.** Свою нехіть до тогочасної вітчизняної драматургії Леся Українка спочатку поширила і на ономастику. Одразу після «Блакитної троянди», у якій драматургічне новаторство поетеси тільки-но зароджувалось і на якій печать тогочасної драматургічної традиції (передусім у формах побудови) була ще виразно відчутною, Леся Українка фактично відмовляється від вжитку власних назв. У «Прощанні» їх немає зовсім, якщо не рахувати «топоніма» N. та «антропоніма» куколка з льону [6]. Поетеса продовжує віддавати перевагу апелятивним, а не онімичним номінаціям і в наступних драматичних творах. Від цього діалогу у роботі письменниці з власними назвами починається період онімійної ощадності. Вона запроваджує онімію до своїх драматичних творів дуже економно, рідко – лише там, де без власної назви обійтися просто неможливо. Місце дії вимагає для свого окреслення топонімів – і вони вживаються, але в мінімальних кількостях. А діячі, персонажі позначаються, як правило, апелятивно – за родом занять (співець, рибалка), віком та статтю (хлопець, дівчина, чоловік, жінка, дитина), соціальним статусом (лицар, принцеса, неофіт-раб) тощо. Ці позначення авторка послідовно, підкреслено пише з малої літери, уважаючи їх таки загальними назвами, а не власними. Дослідники, заступаючи в своїх працях малу літеру великою (героя «Осінньої казки» позначають не лицар, а Лицарі т.д.), роблять це для індивідуалізації, конкретизації, але волю письменниці порушують. Інша річ, що всі апелятивні позначення за законами організації художнього твору стають контекстуальними онімами, тобто фактично набувають функцій власних назв.

Але поступово Леся Українка логікою творчості переходить і до повноправних, узуальних онімів. У драматичних поемах «Вавілонський полон» та «На руїнах», що мають тільки по одному головному героєві, герой цей – і тільки він – одержує власне ім'я: Елеазар у першому творі і Тірца у другому. Така антропонімічна мінімалізація майстерно обігрується, а самі імена ретельно добираються. Біблійні Елеазар (ане, приміром, Лазар), Тірца, як і Міріам (а не Марія) з «Одержимої» і відповідають місцю й часові, і містять значну конотацію небуденності, і виділяють головного героя з-поміж усіх інших, і дають йому яскраву, хоч і виражену непрямо – бо фонетично – характеристику.

У наступних творах Леся Українка випробує спосіб антропонімічного позначення лише кількох другорядних персонажів, приапелятивній номінації головних («Три хвилини», «В катакомбах») – і теж досягає тут визначних, високохудожніх результатів. Власні назви, не докладаючись до персонажів, починають усе ширше позначати об'єкти зображення («В дому роботи, в країні неволі»), слугувати засобом зображення («Три хвилини» та ін.). Поступово поетеса дійшла висновків щодо необхідності ширшого, але свого, дуже індивідуалізованого використання онімів у драматичних творах. Цей висновок привів у 1907 р. до перемоги онімійних номінацій у драматичних творах Лесі Українки. Починаючи від «Кассандри», в усіх наступних драмах поетеса використовує власні назви широко й різнобічно. Ономастичний простір кожного твору ретельно відпрацьовується, будується таким чином, щоб кожна назва була яскраво індивідуалізованою і водночас добре пасувала до інших, увіходила в онімичний ансамбль твору і тим самим працювала на весь цей твір, ставала виразником і теми твору, і концепції письменниці.

Леся Українка, як відомо, писала свої твори швидко. Їх дослідження, у тім числі й ономастичне, вимагає незрівнянно більшого часу. Але ж треба не забувати, що писав ці твори геній. Геній розв'язує творчі проблеми, осмислює й вибудовує велетенський матеріал (у нашому предметі дослідження – онімичний) оперативно й нібито дуже легко. Це дослідникові треба аналізувати розстановку онімів, рахувати кількості їх ужитків і т.д., щоб побачити самому й показати іншим дивну онімичну гармонію, якою виповнені всі драматичні твори Лесі Українки. Геній осягав цю гармонію просто тому, що він геній. Тут діяв уже той четвертий вимір, про який прекрасно сказала Ліна Костенко. А треба ж узяти до уваги й те, що Леся Українка, перш ніж швидко написати, довго обмірковувала, виношувала свої твори. «Лісова пісня» написана за

10-12 днів. Але ж засвідчила Леся, що думала про мавку з дитячих літ. Її запитання до А. Кримського про наголос імені Долорес добре ілюструє той факт, якої великої уваги вона надавала найдрібнішим ономастичним деталям. Тому можемо впевнено говорити, що в ономастичному оснащенні драматичних творів Лесі Українки все, кожна деталь добре обміркована і не є випадковою. У цьому, зрештою, ми пересвідчилися у розгляді онімії всіх її драматичних творів.

Саме гармонія, глибока і багатопланова узгодженість компонентів ономастичного простору кожного твору поміж собою, а всієї онімії – з художнім цілим, становить найприкметнішу рису власних назв у творах Лесі Українки. Індивідуально-авторська специфіка цієї невимовної гармонії – у її значній глибині і певній прихованості. Онімична гармонія твору включає вишуканість, витонченість добору власних назв та їх форм, пор. хоч би донна Анна і просто Долорес (безтиткульного слова донна) у «Камінному господарі», фонетичне вираження пов'язаності (як Гелена і Гелен у «Кассандрі») і, навпаки, опозитивності назв, пор. протиставлення Антей і Меценат у «Оргії» (в одному імені ініціальне ант-, у другому – ті ж звуки з перестановкою і в кінці слова: -нат). Тобто добираються такі історично вмотивовані оніми (у Лесі Українки немає вигаданих власних назв), які увіходять у міцно пов'язані сполуки. У творах рідко трапляється спеціальне обговорення, зіставлення назв, як зіставляються українська форма імені Ганнуся та російська Аннушка в «Боярині». Але таке імпліцитне зіставлення, що має на меті маркування розмаїтих збігів та розбіжностей, застосовується в широких масштабах, пронизуючи зокрема всю «Лісову пісню», всю «Оргію». Широко запровадивши з 1907 р. власні назви у свої драматичні твори, Леся Українка спиралася тільки на три їх розряди (з існуючих дев'яти) – антропоніми, які в усіх її драмах становлять панівну онімичну групу, а також теоніми й топоніми. Два останні ономастичні розряди з перемінним успіхом змагаються між собою за друге й третє місце в ономастиконі. При цьому антропоніми і теоніми іноді втрачають свою розмежованість. У творах, де серед персонажів з'являються і Мессія, і «Той, що греблі рве», теоніми набувають антропонімічних рис. У драмах поетеси дуже рідко зустрічаються хрононіми, ергоніми (Гора і Жіронда у «Трьох хвилинах»), хремадоніми (Грааль у «Камінному господарі»), ідеоніми («Антігона» як назва трагедії Софокла в «Оргії») і зовсім немає зоонімів та астронімів (якщо не брати до уваги слів сонце та місяць).

Уникаючи на початках своєї драматичної діяльності власних назв, Леся Українка розробила систему досконалого, довшеного використання апелювнвх номінацій, пор. служебка (а не служниця чи як інакше) в «Осінній казці», розрізнення головних персонажів у «Трьох хвилинах» Жірондист і Монтаньяр (звеликої літери) та позначення партійної принадлежності жірондист і монтаньяр (змалої літери). Цю систему вона не полишила і після перемоги онімічних номінаційу її драматичних творах, пор. префект і прокуратор навіть в останній завершеній драмі «Оргія». Відсутність поіменованості на фоні суцільної (чи бодай панівної) онімічної номінації стає дійовим художнім засобом. У «Лісовій пісні» всі персонажі наділені власними назвами (Лукаш, дядько Лев) чи назвами, що набувають статусу власних у межах твору (Мавка, Русалка), а Лукашева мати – просто мати, безвласного ймення: своєю поведінкою вона його не заслуговує. Леся Українка зовсім не вживає наймень верховних правителів тих країн і часів, де відбувається дія (наприклад, не називає імен римських цезарів, лише в «Оргії» згадується Август для вказівки на минуле, а правлячий цезар і тут не іменується), ніколи не іменує владикцеркви – єпископів, що є персонажами чи згадуваними особами в кількох творах («В катакомбах», «Руфін і Прісцілла», «Адвокат Мартіан»). Цей прийом сприяє узагальненню твору – знову ж таки працює на художнє ціле. Будучи надійним засобом хронотопії, власні назви в драматичних творах Лесі Українки виконують і інші важливі функції. Вони, як правило, характеризують своїх носіїв, але ця характеристика не лежить на поверхні, а ховається в фонетичній структурі (Елеазар, Тірца), етимології (Анціллодея, Айрон, Мартіан, Долорес), добре виваженому й доречному екзотизмі (Руфін, Прісцілла, Міріам), перегуках з українським ономастиконом (Фортунат, Евфрозіна), у культурно-історичному фоні імені (Кассандра, Антей), у самих його формах включення в ономастичний простір твору. Власні назви, ужиті в драматичних творах поетеси, виповнюютьс я експресією, що переважно досягається адгерентно, відповідним лексичним оточенням, і рідше – інгерентно, формою самого оніма (дон Жуан - Жуан - Антоніо-Жуан-Луїс-Уртадо - маркіз Теноріо та ін.). У цьому випадку можуть уживатись і демінутивні суфікси як притаманні мові зображуваної країни (Аніта, Долоріта), так і українські, що раритетно з'являються в п'яти драмах неукраїнської локалізації (Ренаточка, Нерісочка) і значно ширше – в «Боярині» та «Лісовій пісні». Оніми часто

переосмислюються, набувають переносного значення, стаючи засобами образного мовлення.

**Висновки.** Онімія драматичних творів Лесі Українки – то вимріяна поетесою твердая криця, яка надійно слугує побудові вишуканого, високоінтелектуального, геніального цілого.

### *Література*

1. Бойко М. Ф. Словопоказчик драматичних творів Лесі Українки. Київ : Вид-во АНУРСР, 1961. 93 с.

2. Масенко Л. Т. Антична назва в українській поетичній мові. Мовознавство. 1987. №5 С. 55-61.

3. Рисич Л. В. Іншомовні власні імена в «шкільних» творах Лесі Українки. Леся Українка і сучасність : тези доп. та пов. міжнарод. наук.-теорет. конф. Одеса : ОДУ, 1993. С. 88-89.

4. Ставицький О. Драма Лесі Українки «Руфін і Прісцилла» : До питання про творчу історію та ідейний зміст. Леся Українка. Публікації. Статті. Дослідження. Київ : Вид-во АН УРСР, 1960. Т. 3. С. 161-194.

5. Ткаченко О. Б. «Іноземний світ» Лесі Українки. Культура слова. 1990. Вип. 39. С. 10-20.

6. Українка Леся. Зібрання творів : у 12 т. Київ : Наук.думка, 1975-1979. Т. 1-12.

7. Шумарина Т. Ф., Яковец С. Г. Номинация в художественном тексте: на материале произведений Леси Украинки. Літературна ономастика української та російської мов: взаємодія, взаємозв'язки:зб. наук. праць. Київ : НМК ВО, 1992. С. 119-122.

*Анна Печарська,  
магістрантка 1 року навчання  
філологічного факультету  
Науковий керівник – д-р філол. наук, доц.  
Сподарець Н. В.*

## **ЕСЕЙ СТЕПАНА ПРОЦЮКА «НАОДИНЦІ З ПОРОЖНЕЧЕЮ» ЯК АВТОРСЬКА ЖАНРОВА МОДЕЛЬ**

**Постановка проблеми.** У сьогоденному різноманітті стилів, течій та напрямів літературної творчості яскраво вирізняються неомодерністи, які продовжують створювати «високу літературу»,

надають українській традиції суб'єктивності, міфологізують її. Український неомодернізм відтворює традиції модернізму і зливається з ним, оскільки тільки тепер цей напрям отримав широкі можливості для розвитку.

Відмовляючись від рацію, автори-неомодерністи орієнтуються на інтуїтивне сприйняття світу, часто в творчості віддаючи перевагу дискурсу «потоків свідомості». Суб'єкти мовлення в таких текстах неомодерністів зазвичай виражають авторську позицію, а «Я-автора» та «Я-героя» ототожнюються. Неомодерністи апелюють до усталеної ієрархії цінностей та схильні до метафізики та містики [12, с. 74].

Стилістика «потоків свідомості» особливо яскраво й повно втілюється в жанрі есею, що набуває широкого розповсюдження в сучасній українській літературі.

Констатуємо це і в есеїстичних практиках Степана Процюка – сучасного письменника-інтелектуала з оригінальним поглядом на справи днів минулих і наше сьогодні. Його есей «Наодинці з порожнечою» розглядаємо як жанрову форму, текстотворення якої визначено домінуючими авторськими інтенціями. Типологічний статус та індивідуальні ознаки такої жанрової форми в художній системі письменника можуть бути з'ясовані з урахуванням особливостей творчого мислення та есеїстичного текстотворення, що й стало предметом нашої статті.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** «Літературознавчий словик-довідник» репрезентує жанр есею як «невеликий за обсягом прозовий твір, що має довільну композицію і висловлює індивідуальні думки та враження з конкретного приводу чи питання і не претендує на вичерпне і визначальне трактування теми» [7, с. 242]. Йому «властива белетризація зафіксованих індивідуальних вражень, асоціацій чи інформації, отриманої з різних галузей знань, несистематичне поєднання філософських, літературно-критичних, науково-популярних, іноді специфічно наукових елементів» [6, с. 347].

Творчість нероздільно пов'язана з суспільними умовами та процесами, тому інтерес сучасних письменників до цього жанру пояснюється можливостями сьогодні для вільного висловлювання своїх думок та відстоювання поглядів, оскільки, як зазначає О. Гнатюк, головною особливістю есеїстики є абсолютна інтелектуальна свобода, протистояння будь-яким проявам догматизму, пропаганди, встановленим правилам і нормам [3, с. 8].

Ганна Швець також наголошує, що «есе розвивається там, де є можливість вільно викладати власну точку зору, демонструючи незалежність мислення» [13, с. 15].

Есей як жанрова форма характеризується розвинутим ідейно-тематичним полем, але його типології за цією ознакою носять досить умовний характер. Визначальною в текстотворенні есеїв і відповідно – в їх жанровій ідентифікації є інстанція автора, який спрямований на суб'єктивне висвітлення своїх думок та поглядів з будь-якої проблематики та тематики. Всі дослідники жанру есею одностайні в тому, що найголовніша умова його текстотворення – «наявність яскравій авторській особистості» [4, с. 37].

На думку В. Шкловського, передача певної проблеми як особистого переживання через емоції, враження та досвід у певній мірі наближає есеїстику до записів щоденника, але без прив'язки до певної дати чи часових меж загалом. Ключовою типологічною рисою визначається повна відкритість та невимушеність оповідача у тексті твору [3, с. 32].

**Мета нашої статті** – розкриття індивідуально-авторських ознак текстотворення в жанровій формі есею Степана Процюка «Наодинці з пороженчею».

**Виклад основного матеріалу.** Одним із недоліків шкільного навчання є стереотип, що письменник – це той, хто жив давно, його система поглядів давно сформована і чітко визначена, час діяльності – далекий від сучасних реалій. Митці ж «нової формації» активно підтримують зв'язок зі своїм читачем, що допомагає їм залишатися сучасними, цікавими та включеними в новітні суспільні процеси.

С. Процюк, слідуючи цим тенденціям, і в цифровій сфері завойовує своїх читачів за допомогою YouTube-каналу. Він ділиться своїми поглядами та критичними висновками з приводу відомих літературних творів і особистостей, закликає слухачів до активного діалогу та співпраці. Тож не тільки «друковану творчість» цього письменника ми можемо аналізувати з погляду особливостей есеїстичного жанру, а навіть і усну.

Як зазначив у одному з інтерв'ю сам Степан Процюк, «головна мета написання есеїстики, – це спроба дійти до самого себе. Адже дорога ця напрочуд важка, оскільки існує дуже багато оманливих шляхів. Якщо в поезії можна сховатися за ліси метафор, у прозі можна сховатися за рефлексії свого героя, то в есеїстиці не вдасться сховатися. Есеїстка у цьому сенсі найбільш відкрита, найбільш

беззахисна, найбільш автобіографічна. Це дуже важливий момент, який вирізняє її з інших літературних жанрів [1]. Своєрідним випробуванням для письменника стає необхідність відкритися, говорити з читачем напругу, не ховаючись за масками персонажів.

Щодо джерела своєї творчості С.Процюк дає вичерпне пояснення в одному з інтерв'ю: «Я лише хотів би дорости до самого себе. Думаю, що це найважливіше завдання кожної людини – спізнати і зрозуміти свою непідробну внутрішню сутність» [10]. Лише через об'єктивні спроби пізнати себе можна говорити про свідоме сприйняття світу та побудову з ним нових гармонійних зв'язків. Оригінальна природа психологічних, чи навіть психотерапевтичних, есеїв автора перетворює його на «українського С. Кінга, що торгує своїми страхами», але не з метою налякати чи викликати подібні емоції, а як заклик до визнання існування проблеми, надання підтримки та стимулу до свідомих змін.

Значний вплив на всю творчість, зокрема і на есеїстику, справив інтерес митця до психологічної науки. «Для мене література є способом осмислення незглибимої теми – життя людської душі, часто таємниче і своєрідне», – стверджує С. Процюк. «Якщо не став би письменником, хотів би бути психотерапевтом чи лікарем загалом...» [10]. І засобами своєї літератури він стає таким лікарем, оскільки показовою особливістю творчості стає глибинний аналіз психологічного стану письменників, їхніх ментальних травм та комплексів у контексті впливу на подальше життя, кар'єру та творчість, значний акцент на цих моментах.

Як зазначає літературознавець Б. Пастух, в рецензії до роману С. Процюка «Маски опадають повільно», читач не знайде «певну сюжетність, історико-літературні реалії, яких тут майже немає, натомість автор одразу вводить у важкий світ підсвідомого, складні вузли комплексів, провини, фізіологічного світу, містики» [9, с. 112].

Його есеї постають як новий щабель творчості, коли головним об'єктом аналізу стають вже не сторонні люди, а сам письменник. Особливості психологічного есею, що відрізняють його від психологічних творів попередніх періодів, – опис стану не засобами художнього бачення, а спираючись на конкретні наукові праці та вдаючись до їх цитування. Автор вдається до пояснення психологічних поглядів на аналіз особистості в таких працях: Ірвін Ялом «Екзистенційна психотерапія», Ролло Мей есеї «Поранений знахар», дослідженні «Любов і воля», що свідчить про ґрунтовну



попередню роботу. Інтерес до проблеми екзистенційності буття людини привернув увагу С.Процюка і до визнаних митців, що зосередились на пошуках сенсу буття : «Але коли абсурдна людина Камю болісно шукала особистого стоїцизму, світської святості і бунту проти непролазної маразматії, то персонажі Сартра – як і їхній творець – майже не бачили вищого сенсу жити. Що ж, атеїстичний екзистенціалізм звалив на свої кволі плечі надто важкий Сізіфів камінь»[11].

На відміну від письменників-екзистенціалістів есеїст не демонструє проблеми через окрему особистість, що переживає конфлікт зі світом, а виступає цим виразником сам. Це сприяє об'єктивізації та прилучає читача до проблем реальної людини «з плоті і крові». Для цього необхідна велика мужність: «Мужність Степана Процюка – нелукаво глянути в очі зяючій порожнечі. Мужність вжахнутися і відмовитися від запрошення на карнавал» [8].

Складні психологічні саморефлексії автора і стали предметом його есею «Наодинці з порожнечею». Його жанрову аналітику проведемо з урахуванням розробок Максима Балаклицького. Проаналізувавши численні праці дослідників та журналістів, він узагальнив основні жанротвірні ознаки есею [3, с. 28]. Поглянемо, як вони репрезентовані в есеїстичній творчості С. Процюка на прикладі есею «Наодинці з порожнечею».

Має місце «особистісний характер мотивації, сприйняття й висвітлення предмета зображення» письменника його власним розумінням та світовідчуттям, що не стільки демонструє знання автора, як його внутрішні відчуття відповідно до певного явища. В есеї С. Процюка відбувається викриття власних страхів, що носить глибоко суб'єктивний характер. «Я, буває, боюся темряви чи відчинених – нарозтвір! – дверей, несподіваних, телефонних дзвінків із поганими новинами, старіння та сивини у волоссі. Проте найдужче боюся самотності. Ізоляції» [11], – таку думку С. Процюк подає в своєму есеї, що демонструє особистий негативний досвід та переживання, що набувають найбільшої концентрації саме в таких умовах.

Значною відмінністю від творів інших жанрів С. Процюка є «репрезентація предмета мовлення за допомогою асоціативно-емоційної структурної основи». Автор записує потік асоціацій, які в нього викликає та чи інша ситуація. Можна чітко простежити зв'язок картин свідомості з внутрішніми відчуттями: «Я встав і викурив дві

цигарки підряд. Здавалося, що поруч оселилося щось зловісне. У будинку стояла така тиша, мовби я йшов нічною пустелею. Згадалося, що на кухні, де я вдихаю канцерогенні випари впереміш із ніотином, кілька років тому помер, здається, від інфаркту, син колишніх господарів» [11]. Переживання емоційного спустошення, самотності викликає відчуття чогось зловісного та навиває спогади про смерть.

Важливою деталлю, що поєднує письменника та його читача, постає спільне соціокультурне середовище, наявність близької системи знань та уявлень, «можливість виходу в загальнокультурний контекст фонових знань адресата». До прикладу в есеї Процюка представлено добірку самовбивчих та смертельних випадків, що трапилися з відомими творчими людьми. Загалом вони не потребують додаткових поясень та складають систему кругозору освіченої людини: «Сіндзю Стефана Цвейга і його молодій дружини... Веронал професора Акутагави... Алкогольна мотузка Єсеніна... Передсмертна записка Маяковського, сповнена замежового відчаю... Наповнений газом робочий кабінет Ясунарі Кавабати... Боротьба із останньою маскою старого Хема... Садо-мазохістичний театр і водночас трагедія відходу Юкіо Місіми... Тіло мучениці Марини Цветаєвої, що вільно розгойдується на імпровізованій шибениці; її син, що сказав після похорону: «Марина Ивановна поступила логично»... Смертельна доза морфію Джека Лондона... Чоловіків у кілька разів більше, може тому, що жінки є ліпшими майстринями терпіти і чекати...» [11].

Найяскравішим елементом есеїстичного письма Процюка, що часом викликає значне здивування через несподівані зміни інформаційних рядів, стає «невимушеність потоку мовлення – вільна асоціативна композиція». Дискурс потоку свідомості та метафоричність письма сприяють глибокому зануренню читача в світ авторського «Я»: «Мені здається, що надто важливим є не співати коліскових тривозі, яка причаїлася, мов Везувій, всередині кожного. Важливо міцно тримати цього лева за гриву, поволі перетворюючи його на кошеня. Хоч воно завжди може стати тигром. І в цьому одна із найбільших таємниць – свавільність і непередбачуваність нашого «Я», його довільний броунівський рух» [11]. Магія перетворення ілюструє динаміку внутрішніх відчуттів. Так, в авторському світі тривога перетворилась на сплячий вулкан, потім одночасно на лева та тигра, а потім – на абстрактну фізичну величину.

Есей постає засобом демонстрацій свідомого відношення та психологічних реакцій наратора до певних ідей та думок, що зумовлює «підвищену модальність тексту». Письменницька модальність переконання виражена через синтаксичні конструкції типу «я переконаний на 100%», «розумію, що...», «я не вірю», «знаю», «мені здається» та ін. Цей перелік можна продовжувати і далі [11].

Довільна композиція тексту, асоціативна мова, вільна думка оповідача та емоційний відгук читача створюють унікальний діалог між адресатом та світом авторського Я, бо, як відомо, текст творить не тільки автор, а і реципієнт, поєднуючи його зі своїм неповторним особистим досвідом. Саме завдяки цим особливостям есеїстичного текстотворення С. Процюк виступає в чомусь людиною з натовпу, яка перша знайшла сміливість висловити те, що турбує багатьох. Це допомагає читачеві не залишатись байдужим до проблеми та сприймати текст як щось дуже значуще, особисте, давно підсвідомо відчуте.

**Висновки.** Отже, Степан Процюк виступає яскравим представником сучасної української літератури, що отримала можливість розвиватися в повній мірі. Критика справедливо визначає типологічний статус його літературного доробку у відповідності з парадигмами «постмодерної екзистенційно-психоаналітичної літератури» [8]. Певні модуси творчого мислення письменника, а саме: інтелектуалізм, філософічність, психоаналітична рефлексія, поетичність, асоціативність, епатажність, інтимність стали визначальними у формуванні особливостей як плану змісту, так і плану вираження есею Степана Процюка «Наодинці з порожнечою». Ця схильність свідомості письменника – визначальний фактор есеїстичного текстотворення. Канонічній жанровій формі есею Процюк надав авторське текстуальне втілення, наблизивши її до індивідуально маркованого психоаналітичного дискурсу.

Творчість письменника – невід’ємна складова сучасного літературного процесу.

### *Література*

1. Аналіз крові дубів і левів під час подорожі крізь туман: [інтерв’ю] / І. Андрусак, С. Процюк, І. Ципердюк; провів інтерв’ю Л. Петренко. *ZAXID.NET*. 2011. URL: <http://zaxid.net/home/showSingleNe>

[ws.do?analiz\\_krovi\\_dubiv\\_i\\_leviv\\_pid\\_chas\\_podorozhi\\_kriz\\_tuman&objektId=1124965](http://ws.do?analiz_krovi_dubiv_i_leviv_pid_chas_podorozhi_kriz_tuman&objektId=1124965)

2. Балаклицький М. А. Есе як художньо-публіцистичний жанр : навч.-метод. посіб. зі спец. «Журналістика». Харків : ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2007. С. 74.

3. Гнатюк О. Межі й безмежжя літератури : [вступна стаття]. *12 польських есеїв* / упор. О. Гнатюк. Київ : Критика, 2001. С. 7-17.

4. Квіт С. М. Основи герменевтики : навчальний посібник. Київ : Вид. дім «КМ Академія», 2003. 192 с.

5. Колір справжності Степана Процюка : інтелект-реліз / укладач Н. І. Фенько. Полтава : Полтавська обласна бібліотека для юнацтва ім. Олеса Гончара. 2018. 16 с.

6. Літературознавча енциклопедія : у двох томах. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 1. 608 с.

7. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ : Академія, 2006. 752 с.

8. «Нова дегенерація»: Іван Андрусак, Степан Процюк, Іван Ципердюк / упоряд. Л. Малиновська. Луцьк : *Дайджест. Волин. обл. б-ка для юнацтва*, 2012. 27 с.

9. Пастух Б. Психографія в шатах слова. *Слово і час*. 2013. № 3. С. 97-101. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/sich\\_2013\\_3\\_13](http://nbuv.gov.ua/UJRN/sich_2013_3_13).

10. Процюк Степан. *Видавництво Грані-Т*. URL: <http://www.granit.com.ua/ukr/authors/33/>

11. Процюк С. Наодинці з порожнечю. URL: [http://bukvoid.com.ua/library/stepan\\_protsyuk/naodintsi\\_z\\_porozhnecheyu/](http://bukvoid.com.ua/library/stepan_protsyuk/naodintsi_z_porozhnecheyu/)

12. Харчук Р. Б. Сучасна українська проза: Постмодерний період : навч. посіб. Київ : ВЦ «Академія», 2008. 248 с.

13. Швець Г. Д. Есеїстика Василя Барки : жанрова специфіка та проблематика : дис. канд. філол. наук. Київський націон. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2006. 166 с.

**Оксана Струкова,**  
*магістрантка 1 року навчання*  
*філологічного факультету*  
*Науковий керівник – д-р філол. наук, доц.*  
**Сподарець Н. В.**

## **ЖАНРОВА ІДЕНТИФІКАЦІЯ РОМАНУ-ТРЕВЕЛЛІНГУ МАКСА КІДРУКА «МЕКСИКАНСЬКІ ХРОНІКИ. ІСТОРІЯ ОДНІЄЇ МРІЇ»**

**Постановка проблеми.** В сучасній українській літературі *тема подорожей* знайшла характерне вираження в творчості молодого письменника Макса Кідрука. Твори *в жанрі тревеллінгу* стали початком його літературної кар'єри. Часопис «Мандри» в 2013 році надрукував перші нариси письменника про закордонні подорожі.

Мандри світом Кідрук розпочав з країн Європи, та незабаром їх географія розширилась і швидко перейшла позначку 30. Здобутком тих подорожей стали твори: «Мексиканські хроніки. Історія однієї Мрії» (II премія на конкурсі «Коронація слова» у 2009 році та друге місце у конкурсі «Книга року від журналу «Кореспондент» у 2010 році), «Подорож на Пуп Землі» (2010), «Любов і піранії», «Навіжені в Мексиці» та «Навіжені в Перу» (2011), «На Зеландію!» (2014). Жанрова ідентифікація таких новітніх літературних форм відповідає сучасним стратегіям філологічної науки. Актуальність нашої роботи зумовлена й читацьким та дослідницьким інтересом до часописів, програм, блогів, в яких висвітлюється тема пригод та подорожей.

**Аналіз основних досліджень і публікацій.** Констатуємо, що сучасні критики та літературознавці у свій спосіб намагаються окреслити типологічні ознаки самобутнього доробку Макса Кідрука. Так, Т. Бондаренко відмічає, що творчість М. Кідрука «є надзвичайно різноманітною. Його твори насичені професіоналізмами, топонімами, жаргонізмами. Широко представлена розмовно-побутова лексика» [3].

С. Надимкович говорить про романи М. Кідрука як про подорожні нариси та позначає, що «подорожні нотатки Максима Кідрука уважні до деталей, сповнені жартів та усебічно охоплюють дійсність. Автор наголошує, що подорож – це не лише позитивні враження, але й рутинна приготувань до неї та іноді негативні реакції на мандрівників» [10].

Поєднання структурних компонентів роману та подорожнього нарису виводять творчість Макса Кідрука за межі класичних стратегій текстотворення. Це привертає увагу читачів та літературних критиків. Дехто з них підкреслює новоторство таких жанрових форм, інші навпаки – шукають недоліки.

**Мета нашої статті** – встановлення ознак авторських жанрових кодів травелогу в тексті М. Кідрука «Мексиканські хроніки. Історія однієї Мрії».

**Виклад основного матеріалу.** Враховуємо, що жанрові ознаки «подорожі» зустрічаються і в подорожньому нарисі, але й відмінності заперечувати не можна. Основою «подорожі» є мандри головного героя, розповідь про пригоди в цих мандрах, характеристика побаченого на емоційному рівні, повідомлення документальної інформації про відвідані місця. В. Михайлов пише, що «в літературних подорожах, на відміну від наукових та інших видів, інформаційний матеріал висвітлюється на основі художньої та ідеологічної концепції автора» [9]. Літературознавець зазначає, що у XVIII ст. «ходіння» перейшли у подорожні записки; і вже далі на цей жанр мали вплив європейські твори з тематикою літературної подорожі. Науковець відзначає, що подальший розвиток жанру відбувається у «...формі щоденникових, епістолярних і мемуарних подорожніх записок художнього або художньо-публіцистичного характеру»[9].

Літературна «подорож» – це щось середнє між художнім твором та документом. Багато дослідників визначають цей жанр як синтетичний.

Подорожній нарис розвивався поступово, але послідовно формуючи власні об'єктно-предметні складові текстотипу: архітектура, побут, особливості суспільного устрою, звичаї, вірування народів різних країн, природа. Як і раніше, в сучасних тревеллінгах події розгортаються навколо автора, який на все має власний погляд та думки. Однак С. Гандлєвський бачить відмінність між «письменником-екскурсоводом» і «гідом-журналістом»: перший «нерідко «загороджує» собою пам'ятки, заради яких, начебто, він обзавівся книгою. Дивна річ, але саме ця дивина у хорошому письменнику і цінується» [5].

Як самостійний жанр, літературну подорож проаналізовано в дослідженнях Н. Маслова [8], К. Стеценко [11], В. Михайлова [9], В. Гумінського [6], В. Шачкова [16], М. Шадріна [15].

В. Гумінський говорить про «подорож» як про жанр, «... в основі якого лежить опис мандрівником (очевидцем) достовірних відомостей про будь-які, в першу чергу незнайом ічитачеві або маловідомі країни, землі, народи у вигляді заміток, записок, щоденників, журналів, нарисів, спогадів. Крім власне пізнавальних, подорож може ставити додаткові – естетичні, політичні, публіцистичні, філософські та інші завдання; особливий вид літературних подорожей – оповідання про вигадані, уявні мандрівки <...> з домінуванням ідейно-художнього елемента, що тією чи іншою мірою дотримуються описових принципів побудови документальної подорожі» [6]. «Ідеї свободи» є головною характеристикою жанру подорожі, на думку дослідника [6]. Ці «ідеї» – не ознака безкомпозиційного принципа, за умови їх використання в творах все одно спостерігається жанрова єдність та автономія, незалежно від авторської назви твору: «подорожні нариси», «записки», «подорожні щоденники» тощо.

Домінування у текстотворенні літературних «подорожей» документальної фактографії та її авторських оцінок, дозволяє розглядати такі твори як різновид жанру нарису.

У сучасних тревеллінгах постмодерністський герой-мандрівник відправляється у пошуках власного «я» та з метою пізнання навколишнього світу та його істини. У процес текстотворення у відповідності з жанрим кодом літературних мандрів включається тепер не тільки головний герой (зі своїм емоційним сприйняттям дійсності), а й суб'єктний ряд змодельованого автором світу, пов'язані з ними події, читач.

Зв'язок між оповідачем та іншими особами твору встановлюється завдяки спільному емоційному фону, який розкриває наратор, емоції перетворюються на текст. Таким чином, внутрішній світ репрезентується в художню реальність і стає зовнішнім, що є ознакою постмодерністського тексту та набуває типологічних ознак оповідання, документальної літератури та публіцистики. Оповідач не просто спостерігає дійсність, а спілкується зі світом (людей, речей, природи та ін.), ідентифікує себе в межах змодельованого світу.

3. Бауман висунув теорію наступних чотирьох типів постмодерністської людини: фланер, волоцюга, турист, гравець, що можливі в суспільстві, де порядок досягається спокусою, а не насильством [2]. В постмодерністських прозових текстах

простежуються вони усі, іноді в одному тексті можемо спостерігати декілька з них.

Сергій Жадан («Anarchy in the Ukr» [7]) зображує наратора-волоцюгу, який майже в прямому сенсі «живе на вокзалі», головні цінності для нього – це зміни і рух. Оповідачі Ольги Токарчук («Бігуни» [13]) також волоцюги в сучасному світі, вони тікають від буденності. Блоги з описами подорожей зображують тип туриста, який описує суб'єктивний досвід пізнання світу, відмінним від повсякденності. Герой-турист набуває враження та ділиться ними.

Оповідач у «Мексиканських хроніках...» Макса Кідрука демонструє туриста, який наділений рисами фланера. У світі наратора реальність постійно змінюється. Минуле та майбутнє наратору невідомі, він описує тільки те, що, власне, бачить. Дім – умовність, місце, де починається подорож, Стокгольм; Європа протиставляється Мексиці, яка є метою подорожі; Україна – місце народження.

Жанрова ідентифікація твору не відповідає типології класичних жанрових форм. Сам автор визначає його як роман. Літературознавці говорять про «Мексиканські хроніки...» як про тревелог або подорожній нарис, цикл оповідань. Дати однозначне визначення жанру цього твору, на думку С. Філоненка, «непросто, а то й неможливо» [14]. Дослідник зауважує, що «Мексиканські хроніки...» є «одним із найяскравіших явищ у вітчизняному літературному потоці 2009 року. До безумовних її переваг належать: позитивний образ молодого, енергійного, інтелектуально розвиненого українця, пластична, зрима картина далекої екзотичної країни, захопливий, динамічний, авантюрний сюжет, доброзичливий гумор, неабияка мовна експресія. Молодий автор вправно переніс на вітчизняний ґрунт зарубіжну модель популярного жанру, заповнивши літературну «лакуну» [14].

У рецензії М. Васьківа «А чи побачив читач Мексику?» акцентовано на інших особливостях текстотворення. На думку критика, «здоровий егоцентризм і амбіційність конче потрібні для творчої самореалізації. Гірша справа, якщо у творі тільки егоїзм і амбіційність присутні, для решти просто місця у тексті не вистачає» [4]. Однак М. Васьків підкреслює майстерність автора у побудові сюжетних ліній, його стилістичну вправність та почуття гумору. Останнє відзначається також О. Стусенко: «Насамперед мені заімпонував неповторний авторів гумор, який і став двигуном усієї



книжки. Багато ж бо хто, навіть маючи ампула гумориста, миттю втрачає почуття гумору, коли кпинять із нього самого, і вже точно не здатен посміятися з себе сам. У суспільстві, яке семимильними кроками інфантилізується, мало хто не боїться бути смішним. Кідрук у «Мексиканських хроніках...» – не побоявся. Гумор та іронія допомогли йому глянути збоку на світ і на себе у світі. Глянути самому й показати читачам»[12].

Заслуговує на увагу лексична особливість книги, багаторазове використання англійських слів подорожньої тематики: stopover, backup, itinerary, one click away та ін.

Композиція роману М. Кідрука «Мексиканські хроніки...» складається з сімнадцяти частин: передмовна, п'ятнадцять розділів та післямова. Фактографія подорожей ділить твір на подорожні нариси.

Кульмінація подорожі відома вже у передмові: оповідач опиняється посеред джунглів разом зі своїми супутниками. Бачимо прийом часової анахронії. Автор одразу попереджає, що цей твір – «це не звичайна книга про Мексику, не туристичний довідник, не своєрідний poradnik для самотніх мандрівців і навіть не життєпис. Це не проста розповідь про те, як якийсь хлоп з України, дослухавшись безумного поклику серця, одного спекотного літа рвонув на інший континент за дванадцять тисяч кілометрів від дому та перетнув Estados Unidos Mexicanos від західного до східного узбережжя. Зовсім ні... Це історія про одну зухвалу й абсурдну Мрію, яка завдяки безладній суміші з віри й упертості, подекуди рясно приправлених справжнім шаленством, зрештою втілилась у життя...» [1].

Саме мрія є другим образом в романі, який функціонує поряд з головним героєм. Читач може простежити «життя Мрії»: народження – в дитинстві зародилась думка відправитися в подорож до Мексики, після знайомства з книгою Генрі Райдера Хаггарда «Дочка Монтезуми»; життя – сама подорож; зникнення – здійснення мрії.

Мрія протиставлена повсякденності. Але повсякденністю автор вважає не все буденне життя. Для нього сірим та безбарвним є Стокгольм, він називає це місто «справжнє королівство темряви, що для мене, залюбленого у сонце і літо, стало істинним кошмаром. Почварна п'їтьма зачайлася у кожному закутку, вливалася, наче тягуча смола, у будинки, залишала невігійний слід сірості і журби на обличчях людей» [1].

Події роману розгортаються не завжди лінійно, в тексті простежуються відступи, коли головний герой аналізує ситуації подорожі, або попереджає та пояснює свої подальші емоційні реакції на них.

Жанрові особливості подорожнього нарису простежуються в єдиному образі «оповідач-мандрівник», тобто це одна й та сама людина (ім'я, автобіографічні відомості). Фотографія, що доповнює розповідь, підкреслює документальну складову твору. Автор-оповідач веде постійний діалог з читачем, тобто тісно взаємодіє: пояснює, ставить питання, ділиться думками, фантазіями: «Я ще раз глянув униз і з подивом побачив натовп, який, скільки сягало око, затопив Дорогу мертвих. Там стояло тисяч п'ятдесят-шістдесят розмаїтого люду, і всі звели вогники очей на вершину піраміди Місяця – чекали, що проголосить імператор. По краях, ближче до маленьких пірамід, тулились прості землероби в скромному білому одязі. Поперед них товпилися заможні землевласники в полотняних ризах, підперезані широкими поясами з густою бахромою і гарною вишивкою...» [1].

Підкреслена документальність є певною особливістю роману «Мексиканські хроніки», він як довідник мандрівника (путівник) інформує про розклад транспорту, способи бронювання, роботу авіакомпаній, їх назви та літаки. Але характеристика міст надається з емоційної сторони: автор описує не подробиці топосів, а свої власні відчуття від побаченого, своє сприйняття мексиканської культури. Так само, як в описі місцевих жителів, Кідрук використовує наступні словосполучення: «чорнопикий» (Кідрук 2016:208), «з карими очиськами» [1], «засмаглий» [1], «чорнявий» [1], «з графітовими кучерями» [1], «чорнява голова» [1], «смолянисті очі» [1] «чорні від засмаги та блискучі від поту» [1]. Деякі з них пейоративні: «чорні, наче шахтарі, що вилазять із забою, африканці, приземисті й веселі китайці, круглолиці та бліді японці, кремезні та світлоокі нащадки норманів, засмагли й експресивні італійці, флегматичні британці, французи усіх мастей і, звичайно, всюдисущі діти дядьки Сема, які казали [æ:] замість [a:] і куди лишень могли підкидали у свою говірку паразитичні «you know» та «I mean» [1].

Опозиція «своє - інше» замінює більш категоричне «своє - чуже»: «Я почувався зануреним у наскрізь інший світ, світ безперервної гуркотняви і гелгання. Практично все у Мексиці – не таке, як у нас, і навіть не таке, як у Західній Європі. Не те щоб краще чи гірше,

просто інакше. Зовсім інші, незнані дерева та рослини, інші машини на вулицях (особливо яскраві вантажівки та автобуси з довгими носами-капотами – таких ніколи не бачив), по-іншому сплановані будови, незвичайні дорожні знаки та розмітка. Навіть небо над головою, вічно засотане олов'яною плівкою смогу, і те здавалось чужим і незнайомим. На що воно схоже? На Мексику. І крапка» [1].

Простежимо ще одну опозицію «далекий - близький». Неодноразово протягом розповіді наратор згадує, що був далеко від дому: «Я вже вимальовував у голові картини, як лечу через Атлантику, затим підймаюсь у гори слідами Кортеса та його різношерстої ватаги, розказуючи всім зустрічним, що я з далекої України, а всі слухають, нашорошивши вуха, і не можуть надивуватися, якого дідька мене занесло в таку далечинь», або «Я їду до Мексики. За дванадцять тисяч кілометрів від України» [1].

**Висновки.** Отже, роман-тревеллінг Макса Кідрука «Мексиканські хроніки. Історії однієї Мрії» є оригінальною жанровою формою, текстуальна єдність якої визначається домінуючою функцією наратора-мандрівника. Предметом його літературної рефлексії стали враження від пережитих ситуацій та картин під час подорожі до Мексики. Але саме авторське маркування жанрової форми твору як роману вказує на те, що інстанція оповідача не обмежується роллю інтегратора фактів та вражень від мексиканських мандрів (що характерне для нарису). Текстотворча функція наратора розширена до статусу суб'єкта постмодерної свідомості (туриста-авантюриста), що існує у відкритому геокультурному просторі. Він ідентифікує себе як суб'єкта дії, буття якого у певний період життя визначалося фактором Мрії про далекі подорожі. Текст твору в оригінальному дискурсивному форматі тревеллінгу експлікує особливості самоідентифікації героя через опозиції: «своє - інше», «близький - далекий». Природа, культура далекої Мексики – це дуже цікавий інший світ, на фоні якого герой гостріше розуміє значущість свого, близького, українського.

### *Література*

1. Кідрук М. Мексиканські хроніки. Історія однієї Мрії. Київ : Нора-Друк, 2009. 304 с.
2. Бауман З. У пошуках центру, що тримає. Глобальні модерності / пер. з англ. Т. Цимбал. Київ : Ніка-Центр, 2008. С. 201-220.

3. Бондаренко Т. Індивідуальний стиль Макса Кідрука. *Молодий вчений*, 2013. № 2. С. 54-57.

URL:<http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2013/2/-20.pdf>.

4. Васьків М. А чи побачив читач Мексику? *Синопис: текст, контекст, медіа*. Київ : Київський університет імені Бориса Грінченка. 2013. № 3-5. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/stkm\\_2013\\_3-4\\_14](http://nbuv.gov.ua/UJRN/stkm_2013_3-4_14).

6. Гандлевский С. Писатель и километраж. *Иностранная литература*. 2007. № 12. С. 271–272.

7. Гуминский В. М. Жанр путешествия в русской литературе и творческие искания Н. В. Гоголя: дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01. Москва, 1996. 410 с.

8. Жадан С. Дешевина. Капітал. Харків : Фоліо, 2006. С. 3-225.

9. Маслова Н. М. Путевой очерк : проблемы жанра. Москва, 1980. 116 с.

10. Михайлов В. А. Эволюция жанра литературного путешествия в произведениях писателей XVIII – XIX веков : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Волгоград, 1999. 199 с.

11. Надимкович С. Жанрові особливості подорожніх нарисів Максима Кідрука. *Студентський науковий збірник*. 2012. № 2. С. 102-114.

12. Стеценко Е. А. История, написанная в пути... Записки и книги путешествий в американской литературе XVII – XIX вв. Москва, 1999. 312 с.

13. Стусенко О. Дальномірник. ЛітАкцент, 2011. URL: <http://litakcent.com/2011/12/08/dalnomirnyk/>.

14. Токарчук О. Бігуни: роман / пер. з пол. О. Т. Сливинський. Харків : Фоліо, 2011. 414 с.

15. Філоненко С. Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр: монографія. Донецьк : ЛАНДОН–XXI, 2011. 432 с.

16. Шадрина М. Г. Эволюция языка «путешествий» : дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.01. Москва, 2003. 394 с.

17. Шачкова В. А. «Путешествие» как жанр художественной литературы: вопросы теории. *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского*. Серия: Филология. Искусствоведение. 2008. № 3. С. 277-281.

*Антоніна Склярова,  
магістрантка 1 року навчання  
філологічного факультету  
Науковий керівник – д-р філол. наук, доц.  
Сподарець Н. В.*

## **ЕКЗИСТЕНЦІЙНІ СИТУАЦІЇ В РОМАНІ ІВАНА БАГРЯНОГО «САД ГЕТСИМАНСЬКИЙ»**

**Постановка проблеми.** Філософія екзистенціалізму широко використовується в українському літературознавстві як інтерпретаційна основа дослідження конкретних художніх текстів і як теоретико-літературна засада тлумачення буття художнього слова, існування якого розпочинається із зустрічі з читачем. Ця філософська парадигма, на переконання сучасних науковців, відповідає ментальності українця, багатьом мотивам національної літератури [2].

Свідченням цього є творчість видатного українського письменника Івана Багряного, який в романі «Сад Гетсиманський» [1] відкрив світові чи не найтрагічнішу сторінку своєї Вітчизни – *буття людини* в сталінську епоху.

Зрозуміти авторську концепцію людини, що опинилася в таких соціо-культурних обставинах, дозволяє аналіз екзистенційних ситуацій роману «Сад Гетсиманський».

**Аналіз основних досліджень і публікацій.** Методологічний напрям дослідження визначається фундаментальними положеннями класичної та сучасної гуманітарної науки про природу художнього мислення, аксіологічний вектор авторської свідомості, екзистенційний вимір особистісного буття героїв роману Івана Багряного «Сад Гетсиманський». Праці М. Бердяєва, М. Гадеггера, К. Ясперса, Г. Марселя, Х. Ортеги-і-Гассета, А. Камю, Ж. -П. Сартра, Н. Аббаньяно та ін. слугували розумінню екзистенції особистості, що зумовлюється соціо-культурним фактором. Саме екзистенційний напрям філософії дав і літераторам підґрунтя художнього моделювання феномену людини самотньої (бо вона не тільки індивідуально сприймає світ, але й існує в ньому); кожна людина має своє екзистенцію – вектор внутрішнього «Я» особистості; людина вільна, хоча ця свобода є важким тягарем вибору; індивідуум пов'язаний із суспільством і часом, у яких існує – «пливемо на галері

сучасності», як дотепно зауважив Альберт Камю; людина несе відповідальність за своє буття, вона зобов'язана дати відповідь на питання про те, що вона з себе створила тощо [3].

Основні закономірності творчості Івана Багряного розкриваємо, спираючись на роботи Л. Череватенка, І. Дзюби, Г. Клочека, Г. Костюка, В. Саєнко, М. Марцинюк, матеріали міжнародної наукової конференції «Творчість І. Багряного як культурний феномен. До 100-річчя від дня народження» (Харків, 27–28 вересня, 2006 р.) та ін.

**Мета нашої статті** – дослідити функціонально-семантичне навантаження ситуацій екзистенційного типу в сюжетотворенні та характеротворенні роману І. Багряного «Сад Гетсиманський», визначити екзистенційний вектор буття героїв як домінанту антропної моделі.

**Викладення основного матеріалу.** Пафос більшості українських письменників-екзистенціалістів – сквородинівське «пізнай себе», бо лише так можна знайти власний життєвий шлях і водночас навчитися шанувати шлях іншої людини. Так, від внутрішньої гармонії кожної особистості залежить «зовнішня» гармонія у суспільстві. Це можна потрактувати як вагомий аргумент у звинуваченні тоталітарного режиму, який всупереч здоровому глузду і бажанню «приречених на щастя» поклав собі ошчасливити цілий народ, в кінцевому результаті потопивши його в крові. В цивілізованому суспільстві кожен має право на духовне самовизначення, висловлене одним з героїв «Сойчиного крила» І. Франка: «Життя – се мій скарб... Ніхто не має права жадати від мене найменшої жертви...».

Твори Івана Багряного – це у кожному випадку дослідження можливостей внутрішнього життя особистості в усій її складності і неповторності. Цей факт робить їх дотичними до літературних екзистенціалістів. Водночас дослідження особистості І. Багряний здійснює у тісному взаємозв'язку з зовнішніми обставинами, які часто бувають просто нестерпними і справляють значний вплив на внутрішнє життя людини.

Звернемо увагу на те, що у Андрія Чумака – головного героя досліджуваного роману – ставлення до національного не тільки високе, а й позначене відчаєм. Це ставлення є фундаментальною основою його фізичного і духовного виживання. Письменник не випадково наголошує на фізичній силі і на «могутній породі» Андрія, як зауважує Григорій Клочек [4]. Це важлива концептуальна ідея: у

поєдинок із тоталітарною системою як із абсолютним злом має вступати фізично і морально довершена людина. Система виключно жорстока і безжалісна, тому протистояти їй може тільки винятково сильна особистість.

За своїм походженням, за способом життя і навіть за ідеологічною орієнтацією Андрій Чумак майже ідеально вписується у прийняті і пропаговані радянською системою параметри позитивного героя.

Андрій був сином коваля – значить мав щастя належати до привілейованого класу. По тому, як він та його брати досить швидко домагались високих службових звань, можна зробити висновок, що пролетарське походження усім їм відкривало в житті «зелену вулицю». Усі брати Андрія були військовими і досягли високих чинів. Сам же Андрій став авіатором – тобто здобув чи не найпрестижнішу на ті часи професію. Про неї мріяли мільйони юнаків.

У героя все складалося так добре, що про нього можна було говорити як про видатного сина свого часу. Тим більше, що у нього певний період не було жодних сумнівів щодо справедливості революції і самої системи, яка була вельми прихильною до нього. Він вірив у робітничий клас як у гегемона. Але віра ця була якоюсь особливою і суттєво відрізнялася від офіційно трактованої. Назва «гегемон» заїмпонувала Андрієві, тому що вона цілком відповідала настанові гордої Андрієвої душі й серця. Він цілком ідентифікував себе з класом-гегемоном – володарем землі і неба, надр в його батьківщині. Це був володар життя!

Слід підкреслити кілька ключових моментів для глибшого розуміння образу. Андрій почував себе національно свідомою особистістю, представником народу, якому начебто відводилася роль гегемону на своїй землі. Таке поєднання революційно-більшовицького світогляду із світоглядом національним було характерним для української дійсності 20-х років, коли на деякий час, а точніше, до початку 30-х років була не тільки дозволена, а й навіть офіційно заохочувана політика українізації. За цей короткий історичний відрізок часу і відбувся славнозвісний Ренесанс української культури, що породив багато видатних творчих особистостей у літературі та в інших видах мистецтва.

Поєднання в одній свідомості революційно-більшовицьких елементів з елементами національно орієнтованими ніколи не було гармонійним і приводило до численних внутрішніх колізій.

Для глибшого розуміння світоглядних позицій Андрія треба взяти до уваги той надзвичайно сильний вплив, який здійснив на нього Микола Хвильовий. Спогади Андрія про свого «вчителя і натхненника» – виключно теплі, схвильовані. Це було його божество. Чому саме Микола Хвильовий вплинув на Андрія аж так доленосно? Очевидно, полонила робітника-інтелігента мрія відомого письменника про «загірну комуну», яка символізувала нове життя, побудоване на принципах гуманізму, гармонійної світобудови. Все ж, думається, притягальна сила Хвильового для тогочасної молоді полягала не так у революційній романтиці. Як у тому, що вся його творчість відкрито демонструвала той внутрішній конфлікт між вимріяними ідеалами революції і реаліями більшовицької дійсності, які нічого спільного з тими ідеалами не мали, а навпаки – абсолютно їм суперечили.

Серед думок, висловлених Хвильовим, звертає на себе увагу його переконання щодо історичної неминучості виборення українським народом незалежності, чого вимагає, як він писав у своєму трактаті «Україна чи Малоросія» «залізна і непереможна воля історичних законів...». Не можна не звернути увагу на прекрасно виписану Багряним зустріч Андрія з Миколою Хвильовим у коридорі всеукраїнського управління ОГПУ.

Було це в 1932 році під час першого ув'язнення Андрія. Немов віч-на-віч бачимо, як два конвоїри ведуть на черговий допит Андрія. Він іде у пальті «нарозпашку», у розшнурованих ботинках на босоніж. Високий молодий чоловік з буйним руським чубом. Йде під посиленням конвою, як особливо небезпечний злочинець. І раптом – він, Микола Хвильовий, якого, мабуть, викликали в ОГПУ для чергової «бесіди». Вони пізнали один одного, але не подали вигляду. Епізод засвідчує якесь зворушливо-шанобливе ставлення Андрія до Хвильового як до свого вчителя. Світогляд Хвильового – це його, Андрієв, світогляд. Еволюція поглядів, що її пережив Хвильовий, є і його, Андрія, еволюцією. Вони є людьми одного способу почування і мислення. Хвильовий перебуває на грані психічного обезпилення. Це була втома лідера, який відчував свою відповідальність перед тими, хто вірив у нього і йшов за ним. Його ідеали були розтрощені. Система, в яку він вірив і до утворення якої був навіть причетний,



уже готувалась знищити його. Безумовно, він відчував цю готовність і випередив систему 13 травня 1933 року, покінчивши життя самогубством.

Андрій, його учень, хоч і перебував у даний момент під арештом, все ж, сам того не відчуваючи, в психологічному плані виявився сильнішим за свого, уже надломленого, вчителя. Потужне джерело сили Андрія Чумака, що зумовило його вірний екзистенційний вибір – чуття роду, лицарська відданість своїй нації. Рід, до якого належав Андрій, був міцним. Перед смертю старий Чумак заповів будь-що порятувати найменшого сина Андрія, який першим із роду зазнав переслідування системи – потрапив на каторгу. Причиною морального болю Андрія, з яким він просто не спромігся впоратися, була думка, що хтось із братів міг його зрадити. Для нього честь роду понад усе. Це та сила, яка допомогла йому пройти усі кола тюремного пекла і вистояти, перемігши своїх катів.

Суть подій вияскравлюється в так званих межових ситуаціях, які переживає герой неодноразово. Одна з таких – спомин з дитинства: «... Ось вони відбувають цілі дитячі війни на площах і левадах...

Від тих спогадів Андрієве серце набрякло. І він одчайдушно жене геть від себе те, що сьогодні сталося і що хоче перекреслити все найкраще в його житті, ношене, як найкращий скарб, при собі завжди в всюди. Він жене геть всякий сумнів, він його всім серцем заперечує: «Не може бути! Ні, не може, не може бути!»

Думка б'ється шалено. Потім приходить тиха жура, приходить смуток, приходить втома. Він притискується лицем до ґрат і дивиться в ніч. Місяць зайшов за силуету дзвіниці, і небо стало ясным, а весь собор ще темнішим і чітко-чітко вирізьбленим із усіма своїми найменшими деталями, з прапором замість хреста на центральній бані. Той прапор ворухиться, літає зловісно, немов кажан, упійманий у сільце» [1, с. 25].

Андрія гнітить питання: хто видав, невже брати? І тут же відповідь, що ним є отой підсвідомо нав'язаний образ дитинства: звісно, що ні. Але хто? Невідомо, чи й прочитав герой відповідь, що явилася йому знаком збезчещеного, зґвалтованого собору зі зловісним шматом прапора замість хреста. Нічого святого не залишилося, ревний служитель культу промишляє доносами. Дивна іпостась абсурду.

І тут же ще одна межова ситуація, що дала більш чітку відповідь. Попросив землячка-вартового купити махорки. У відповідь глузлива

репліка «рідною-найріднішою Андрієвою мовою». Згадав чомусь батька, який сидів тут колись, «сидів усього лише один день. В цій от буцегарні. То сталося випадково і помилково, але не в тім суть. Суть у тім, що одсидівши одну добу, батько повернувся додому і довго не міг прийти до пам'яті. Він крутив свої довжелезні вусара, гриз їх і мовчав. Часом нишком витирав очі мозолястим кулаком і ні пари з уст. Нарешті розповів йому – Андрієві – по секрету, що ж з ним сталося, що його так приголомшило. Не сидівши ніколи в тюрмі і опинившись у ній, він був морально роздавлений уже тим, що до тюрми потрапив, але на тім би й кінчилося, він посурів би трохи та й усе, коли б не ті дівчата. І от ті дівчата заспівали пісні... Вони співали ту пісню, яку старий Чумак чув мільйон разів і не звертав на неї ніколи ніякої уваги. То була проста-простісінька пісня:

«Ой вербо-вербо, де ти росла,

Що твоє листячко вода знесла...»

Дівчата співали її тихо в суміжній камері, а старий Чумак, почувши цю пісню, нагло «вдавився сльозами», як він щиро признався найменшому синові. Це він, трижильний і мозолястий коваль, що ще і в ті часи гнув залізні підіски руками!

«Ой знесла, знесла бистра вода,

А я молода, як ягода...»

Чи дівчата в тюрмі, чи пісня в тюрмі, а чи він сам у тюрмі. а чи усе в купі було до того причиною, але, за батьковими ж словами, він за той один день постарів на десять років...

Андрій згадав батькову пригоду, згадав пісню дівочу. Згадав вартового з його найріднішою мовою, згадав, як його везли вулицею, згадав сьогоднішню подію вдома, згадав свою матір. Нанизав усе те в один разок, слухаючи журну мелодію ... і на серце від того всього ліг тяжкий-претяжкий камінь. Ах, хто ж то так тужно грає на роялі!? На серце ліг камінь. Лише хтось непокірний у тім серці все протестував, не здаючись: «Не може бути! Ні, не може бути!» Немов уже топився та й ще вимахнув з води рукою: «Не може бути!» [1, с. 27 – 28].

Для Андрія честь роду понад усе. Тут, власне, ми виходимо на етичну категорію честі, про яку в радянські часи у філософській літературі згадувалось немов мимохідь, в той час, як вона через свою особливу значущість потребує значно більшої уваги. Одна із досі не відзначених особливостей «Саду Гетсиманського» якраз і полягає в акцентуванні на цій категорії. Головним її носієм є Андрій. Його жахає сама думка, що хтось із братів міг би зрадити, – для нього це

було б втратою родової честі. Виявляється, вона для нього настільки важлива, що її втрата, на його думку, перетворила б життя у «чорне провалля».

Через свою надзвичайно розвинуту людську гідність Андрій не терпить приниження. Від побиття страждає не так фізично, як морально. Перші відчуття, які приходять до нього з поверненням свідомості після тортур – це безсилий гнів за завдану йому ганьбу. У цих нелюдських умовах він робить усе можливе, щоб не втратити в очах своїх мучителів людську гідність. Так, він принижений фізично, але тут же, зразу ж після жорстокого побиття, він вступає у словесний двобій із найбільш інтелектуальним опричником, начальником слідчої групи Фреєм – і виграє його, здобуває над супротивником блискучу моральну перемогу.

Андрій ретельно стежить за своєю поведінкою, спостерігає за собою немовби збоку: чи з достатньою гідністю поводить себе у тій чи тій ситуації. Ось йому пропонують півпайки хліба і кухлик якоїсь рідини. Погано контролюючи себе після багатогодинних тортур, Андрій взяв їжу. «У кухлику був чай. Свідомість і інстинкт роздвоїлись. Горда свідомість веліла кинути те на підлогу, але інстинкт жадібно притяг кухлика до уст. Андрій випив теплий, солодкий чай, аж задихнувся від жадоби. І зразу ж зненавидів себе за слабодухість, сам собі став противним, нікчемним» [1, с. 175]. Яку все-таки треба мати високу людську гідність, щоб так докоряти самому собі за прийнятий із рук опричників кухлик чаю!

Іноді йому здавалось, що не витримає, зламається і дасть фальшиві свідчення проти себе. «Але щось стояло на перешкоді, щось, чого він ніколи не перемиг би в собі. Гордість. Шалена гордість, що уперто оберігала його честь, вартувала над утомою й відчаєм, не даючи пуститися берега» [1, с. 173].

Та все ж одного разу Андрій втратив контроль над собою. Показово, що це сталося тоді, коли зачепили честь його роду. Ось цей епізод: «...вивершуючи Монблан нагромаджені похабщини, Великін завищав на найвищому реєстрі і раптом закричав те, чого Андрій ніколи не сподівався. Він, задихуючись, вигукнув:

- І мати твоя б...

- І батько твій б...

- І сам ти б... кров!.. – відхаркнув і з усієї сили плюнув

Андрієві в обличчя.

Андрієві потемніло увіччу. Він весь затрясся. Кров ударила в очі і вся втрачена, несамовита його сила струснула всім його еством, воскресши на мить. Він безтямно шарпнув стілець і з усього маху вдарив Великіна наосліп... Великий встиг обернутись, і удар пройшовся вздовж спини... Бідолаха розпістерся на підлозі, вдарившись обличчям об плинтус...

«Застрелить», – майнула думка в Андрієвій голові, але він випростався назустріч, весь тремтячи від дикого, безтямного гніву й тримаючи стілець, від якого відлетіла ніжка. Він не здавав собі справи, він не пам'ятав себе, клекотів і тіпався весь, як божевільний, спостерігаючи, як Великін намагався звестись і не міг, оглушений, з розбитим об плинтус обличчям...» [1, с. 186].

Чуття роду, чуття честі і власної гідності зумовлюють усі інші риси характеру Андрія – і, в першу чергу, його виняткову шляхетність. Чи не найбільш показово вона виявилась в історії з «вербуванням» слідчого Донця. Останній був дуже вправним опричником, протистояти якому Андрієві було непросто. З метою позбавитись Донця, він вдався до прийому «вербовки», який полягав у тому, щоб дати фальшиві свідчення проти самого слідчого і таким чином зробити із нього «ворога народу» з усіма наступними для нього наслідками. План було здійснено – і Донець, цей вольовий і підступний опричник, сам опинився в'язнем. Перемога таким чином була на боці Андрія. Та виявилось, що він не був їй радий, його почало мучити сумління: свій вчинок він вважав негідним порядної людини. Заспокоївся тільки тоді, коли на очній ставці з Донцем цілком свідомо спростував раніше дані фальшиві свідчення. Врятований таким чином Донець та інші опричники були ошелешені лицарством Андрія, який у цій історії виграв морально, реабілітувавши себе перед собою і давши тим усім мерзотникам ляпаса, бо показав їм, що він може, але не хоче користуватись негідними, морально брудними прийомами, взятими із їх же арсеналу. Це був дійсно вражаючий вчинок, який показав Андрія як людину ідеальної етичної довершеності.

Вчинок Андрія вартий того, щоб стати для мільйонів читачів буквально класичним прикладом моральної шляхетності.

Треба зрозуміти, що в тих умовах у Андрія був тільки один шлях зберегти свою честь і гідність – шлях моральної незламності. І тим шляхом Андрій пройшов непохитно.

Йому хочеться вийти й отак піти по тій вулиці, постояти біля кожної хати, біля кожного двору, де його колись знали та й тепер, далекі, не забули. Ні, не забули! Він пригадає, як його везли сьогодні тією вулицею, й серце його наливалось вогнем. Вивівши з двору, його посадили на «лінійку», сержант сів зліва, міліціонер справа, другий міліціонер – за кучера, а валізку Андрієву поклали посередині... Андрій знав, що був буденний день, але біля кожного двору стовбичили люди. Всі, кого він знав і кого він уже не знав, бо були нові або повиростали з немовлят, стояли мовчки й дивились на нього. Біля кожного двора! І так по всій вулиці! Вони не сміли ані слова сказати, ані кивнути, ані рукою махнути, лише дивилися широко витріщеними очима або з-під насуплених брів. А Андрій дивився на них. І раптом збагнув, захвилювався: «Це ж вони спеціально вийшли його проваджати!.. Так, так! Спершу зустрічати, а тоді проваджати! Його!..»

Збагнув це й сержант і звелів гнати коней вчвал. А люди виходили й дивилися назустріч, а тоді повертали голови услід. Серед усього того один незабутній кадр врізався Андрієві в саме серце: старий бондар довговусий і броватий, батьків друг і побратим, коли «лінійка» проїздила мимо, кивнув головою... та й заляк, а тоді низько-низько схилив ту свою голову услід... Привітав, а чи попрощався, а чи вклонився? Вклонився! Старий сивоусий бондар уклонився. Це ж він колись давно, слухаючи, як Андрій розмовляв з його сином студентом, не витримав та й запрокував, зітхнувши:

- Ой, не вмреш ти, синку, своєю смертю! Ні, не вмреш... А все через тую твою «ширу Україну» [1, с. 25 – 26].

Синтаксичний лад епізоду творить ілюзію уповільненої зйомки. Лексема «кадр» своєрідно страшує враження. Усе крупно й урочисто, сказати б, історично. Немов сходження на Голгофу, але на відміну від християнського міфу, тут панує атмосфера глибокого розуміння і співчуття, злагоди і гордості за свого Месію.

Однією з центральних у романі є проблема абсурдності світу. Знаходимо безліч сцен, які вражають «витонченістю» абсурду. «Найпопулярніша» тема – вибивання потрібних для слідства доказів. Характерною у цьому плані є історія бідака Аслана.

«І питається тоді слідчий у того дурного Аслана, в того чесного чистія черевиків, що не завжди міг розібрати, де ж черевик правий, а де лівий:

- От ти кажеш, що ти був контрреволюціонером. Що ж ти брешеш?!

- Єй-богу правда!.. І врагом народа був!..Був!

- Добре. Раз так, тоді говори, що ж ти робив?.. Ти говори, а я буду писати, а ти тоді підпишеш.

Бідний Аслан думає, тяжко думає, аж піт йому з лоба виступає, і не може збагнути, чого ж той слідчий від нього хоче. Нарешті зітхає:

- Нічого я не робив. Я був контрреволюціонером. І врагом народа теж був...

Слідчий б'є бідного Аслана по карку прес-пап'є і кричить:

- Що ж ти крутиш, фашистська ти шкуро! Ти думаєш, ми не знаємо. Але нам треба, щоб ти сам признався чесно... Ти советську власть любиш?

- Любим, любим, громадянин дорогий...

Аслан, дурний, бідолашний Аслан, чистій черевиків, що завжди вірив усім на слово, що, крім чистіння черевиків, взагалі більше в світі нічого не вмів, а в фінінспектора «розписувався» прикладанням свого вузлуватого пальця, вмоченого в чорнило, не знав, чого слідчий від нього хоче.

Аслан думає. В камері. Ні, він не думає. Він плаче, а товариші – веселі його земляки, одчайдушні штукарі й «контрреволюціонери» з ласки божої – за нього думають, вони його повчають, рятуючи, що має робити путній контрреволюціонер, що має робити завзятий «враг народа», отже, має робити Аслан, щоби слідчий його дуже не бив уже... Підучившись, радісний Аслан проситься на допит – сам проситься, щоб якимось уже кінчати ту справу швидше, щоб уже раз, зажмуривши очі, перепливти через ту страшну Лету тяжкого іспиту до радісного берега забуття і спокою» [1, с. 83 – 84].

Добре «потренувавшись», Аслан пояснює слідству:

« – Пиши: я робив повстання проти советської влади! Еге ж. Твої черевики швидко порвались? І твого начальника черевики теж швидко порвались?! І в робочого класу черевики дуже швидко порвались?! Ага?! Отож. То я їх чистив таким мазьом... знарощне таким мазьом, щоб швидко рвались. Контрреволюційним мазьом...» [1, с. 85].

Усе це перестає бути смішним, якщо врахувати ту попередню «роботу», якій піддавалися в'язні і яка в романі описана з моторошною деталізацією.

Існування людини в умовах, де, здавалося б, це неможливо, – лейтмотив більшості творів І. Багряного. Соціальну й політичну діяльність письменник трактує як важливі чинники роботи свідомості, а саму свідомість – як найпершу умову гуманістичного перетворення соціальності.

Отже, літературознавчий аналіз ситуацій екзистенційного типу в сюжетотворенні та характеротворенні роману І. Багряного «Сад Гетсиманський» дозволяє конкретизувати авторську концепцію відносин особистості та радянської влади в 20-ті роки ХХ ст. як трагічного буття.

### *Література*

1. Багрянний І. Сад Гетсиманський. Київ : Час, 1991. 510 с.
2. Бондаренко Ю. Національна парадигма українського екзистенціалізму. *Слово і час*. 2003. № 6. С. 64-69.
3. Заманская В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе ХХ столетия. Диалоги на границах столетий. Москва : Флинта, Наука, 2002. 304 с.
4. Клочек Г. Романи І.Багряного «Тигролови» і «Сад Гетсиманський». Кіровоград : Степова Еллада, 1998. 80 с.
5. Творчість І. Багряного як культурний феномен (До 100-річчя від дня народження). Матеріали міжнародної наукової конференції (Харків, 27–28 вересня, 2006 р.) *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. № 742. Серія «Філологія». Вип. 48. Харків, 2006.

*Ганна Вікторівська,  
магістрантка 1 року навчання  
філологічного факультету  
Науковий керівник – канд. філол. наук, доц.  
Яремчук Н. В.*

## **ПСИХОЛОГІЗМ РОМАНУ П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «Я, БОГДАН»**

**Постановка проблеми.** Філософсько-художня, ідейно-естетична концепція П. Загребельного ясна, доступна та відкрита і стверджується автором послідовно, об'єктивно, відверто та правдиво. Її домінанта – це прославлення людської самовідданості,

незаспокоєності людини, творчого горіння, дієвості її суспільної точки зору, її духовної та емоційної полум'яності. Її антиподом є інертність і байдужість. В романах Павла Загребельного об'єктами художнього розкриття обов'язково виступають бездієвність, безликість, психологія споживацтва, спокійне життя, людська ніякість, кволість і лінощі думки, як, звісно, й різні інші агресивні та пасивні прояви зла.

Психологія персонажів досліджується через розкриття характерів, діалого-монологічне мовлення, художні деталі.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Проблема психологічного аналізу в романі П. Загребельного знайшла своє відображення в літературно-критичних розвідках учених (Ю. Бондаренко, О. Галич, В. Дончик, Н. Заверталюк). У статті В. Дончика «Завжди несподіваний, завжди цікавий» високо шанує українського майстра слова, митця, перу якого належить вся бібліотека новаторських романів.

**Мета статті** полягає в обґрунтуванні психологічних вимірів в романі П. Загребельного.

У романі «Я, Богдан» П. Загребельний прагне дослідити психологію гетьмана в контексті основного конфлікту твору, мається на увазі конфлікт між людською мораллю та державними, національними інтересами. Богдан Хмельницький показаний відкритою, розумною і дипломатичною людиною, яка прагне до справедливості, миру в державі, стримання ворогів (на його думку: чим більше шани до ворогів, тим важче він може змагатися).

Він засуджує козацьке неподобство, свавілля, не може вплинути на жорстоку страту козаків-зрадників, оскільки перед дикістю та кривавістю військових законів у період державницького хаосу гетьмани були безсильні: *«О клята влада! Доводиться за все платити найвищою ціною - аж до зречення від усього людського»* [5, с. 197].

Герой болісно споглядає, як на війні ігноруються християнські канони, страждає та співчуває жінкам-вдовам, матерям, сиротам, у нього болить душа за кожного вбитого та покаліченого, а найбільш болісно йому від невдячності та нерозуміння народу: *«Я вболівав на плач та стогнання мого народу братським, та більше всього батьківським серцем. Та хто ж це бачив?»* [5, с. 17]. Хмельницький усвідомлював, що здобуваючи владу, стаєш її заручником, приймаючи на себе повну відповідальність за її наслідки:



*«перемоги та тріумфи дістаються всім, ганьба та поразка - лише тобі одному»* [5, с. 197].

У процесі аналізу та розкриття характеристик гетьмана важливо відмітити, що письменник намагався точніше реалізувати історичні думки національного визволення та питання громадянського вибору, і не відразу показує Богдана Хмельницького уже сформованим правителем, а відображує становлення світобачення, укріплення духу майбутнього лідера від посади писаря аж до визначного статусу гетьмана.

Головний образ роману аналізується в контексті 2-х сюжетних ліній, у яких зовнішня показує розвиток особистості героя у взаємодії з іншими героями в контексті історичного огляду (сімейні відносини, дипломатична стратегія, військова співпраця, визвольні бої тощо), з іншого боку, значущим видається внутрішнє становлення особистості, розкриття психологічних аспектів гетьмана, його моральних імперативів, життєвих принципів, розуміння унікальності своєї долі.

Для кращого розуміння внутрішнього світу головного героя в романі пропонуємо проаналізувати спосіб портретування. Письменник часто використовує цей спосіб для відтворення внутрішнього психологічного стану персонажа, що відображається через вираз обличчя, жести, міміки, рухи тіла, мовлення, дихання, дії та поведінка героя, так і зовнішній вигляд, одяг героя, зазвичай вказує на естетичну привабливість, характер та властивості людини. Коли йдеться про дійсних героїв епохи, у портретуванні кожна деталь або подробиця від натуралізму до символіки містить важливу інформацію про психологічні дії та характер героя. Портрет головного героя служить інструментом психологічного аналізу, який допомагає зрозуміти погляди письменника на порушувані проблеми.

В експозиції роману зображується портретна характеристика героя, коли гетьман пояснює свій зовнішній вигляд, що лишили козаки-маляри для історії, Гондіус голландський майстер: *«Амбітна статура, розпростані плечі, випнуті груди, рука зметнулася із булавою владно та весело... Із вусами, товстий, з плюмажем на шапці,... в золоті та шовках»* [5, с. 8].

У романі найкращим портретом гетьмана була парсуна «у Печерській лаврі на північній стороні величезної церкви, біля мощів митрополита Михаїла», де він був зображений на повен зріст у

жупані, шапці з пір'ям, у киреї із хутряним коміром: ліва рука тримає ефес шаблі, а права рука впевнено тримає гетьманську булаву.

П. Загребельний, деталізуючи літературний портрет персонажа, доволі часто додає нових штрихів. У епізоді, де під Жовтими Водами змальовані розбиті загони шляхтичів, гетьман начебто відпускає шляхтичів, які вижили та обіцяє їм безперешкодний відступ, а потім, заплющивши очі, допускає татар напасти на беззбройних шляхтичів і знищити їх вщент, вперше відчувши своє безсилля та помилку: *«...відчув, які тяжкі стали повіки, що часом несила їх підняти. Гетьманські повіки. Повіки влади»* [5, с. 280].

Життя гетьмана ставало дедалі складнішим і важким, тиснули вороги, побратими зраджували, примари оточували кругом, краяли душу, волілося вмерти, однак тіло жило надалі. Завдяки новим деталям, які доповнюють нестерпні емоційні хвилювання, письменник ще раз звертає увагу на обличчя персонажа, яке допускає чітко зобразити внутрішній протест та боротьбу: *«Чітко відчував власне лице своє. Ось воно прозорішає, утончується, немов у святого... Я не бажав бути блаженнішим! Виблискував очима, хотів спопелити увесь світ, тоді мій погляд завмирав немовби навіки. Скам'янілі очі»* [5, с. 477].

Символічною психологічною художньою подробицею виступає чоловіча сльоза, мужня, скупа та чиста. В епізоді, що відбувається напередодні битви під Корсунем, письменник описує зворушливі роздуми Богдана Хмельницького, його бентежний і хвилюючий стан, коли *«народжувалось у серці значне почуття, мов щось високе, як небо»* кожного разу, коли йому доводилося вести народ на битву. Він як завжди скликав раду, щоб спланувати відповідний розвиток подій, детально обговорював військову стратегію і тактику й неочікувано відчув, наче цілу вічність не бачив своїх завзятих і відданих героїв, й зараз не міг дивитися на них без сліз, бо дуже вдячний їм за мужність, розуміння та віру у всенародну перемогу: *«Гей, сльоза гетьманська! Яка ж вона тяжка, гірка та пекуча, однак яка ж і солодка»* [5, с. 227].

У міру розгортання сюжету твору письменник використовує виразні деталі, щоб представити зміни у зовнішньому вигляді Хмельницького у процесі взаємодії героя та інших персонажів із навколишнім світом. В сюжеті знайомства з Раїною Здуневською, чоловік котрої загинув під Кумейками, залишивши її з донькою у занедбаному будинку, бідувати у чужому краї, Хмельницького

письменник відображав нещасливо. На той момент основним для героя було врятувати та вивезти у безпечне місце цю нещасну та горду жінку: *«Обважнілий, запилений, просякнутий потом кінським, погнобленість духу, тягар років і клопотів, стан наразі не для зальотів до пань»* [5, с. 30]. Однак на запросини французького посла графа де Брежі, який мав привабливі пропозиції до Хмельницького та цікавився козацтвом, гетьман *«навмисно одягнув своїх побратимів у козацькі білі свитки, і сам одягнувся як вони»* [5, с. 73], від чого де Брежі був у захваті, йому дуже сподобались і пістолі, та шаблі у звичайних чорних ящурках.

У багатьох епізодах, що описують переговори між ворогуючими сторонами та угоду про перемир'я, гетьман неоднаразово навмисно драгував і злив панів своєю буденністю та простотою, і приймав їх у бідних наметах і простому одязі. [5, с. 186]. Зі сторони польського короля Яна Казимира Хмельницький уперше відчув лояльне відношення до козацтва. Король Казимир переконав гетьмана не йти на Варшаву, зобов'язувався на випадок обрання збільшення вольностей і повну амністію козакам, натомість Хмельницький, сподіваючись на полегшення життя народу, всяко підтримував його переконання на сеймах.

Часто людина характеризується не тільки тим, що і як говорить, а також тим, що і як вона робить. Мовлення іменують словесною дією, як засіб характеротворення відображає в героєві розсудливість, розумність, емоційність, мудрість тощо.

У романі превалюють діалоги Хмельницького з іншими персонажами з домінантою висловлення одного з героїв (будь то полеміка зі священниками, сперечання з писарем Виговським, розмови з духом померлого козака, переговори з послами), що передають значне збудження. Відповідні події, суперечності, спогади вразять читача, змусять замислитися над історією, сьогоденням, сумувати, радіти чи пишатися минулим власного народу, адже основним призначенням письменника було правдиво, щиро та пристрасно відобразити своє розуміння історії, культури, а також роль людей у ній. Не тільки діалоги, а і монологи, що у творі домінують, письменник використовує для розкриття емоційного та душевного стану персонажа.

Звернення уваги до внутрішнього світу людини ставить перед автором проблему відтворення роздумів і хвилювань у їх безпосередньому потоці. Психологи вважають, що внутрішня думка є

способом відображення потоку свідомості та відчуттів. На відміну від діалогу характерологічні властивості можна почути, сприйняти об'єктивно та неупереджено, для внутрішньої мови притаманне тільки самоспостереження. Структура монологу залежить від характеру персонажа, змісту мислення, особливостей ситуації та завдань письменника. [2, с. 232]. Роман «Я, Богдан» побудований здебільшого в контексті наскрізного монологу-сповіді, для якого властивим є питально-окличні конструкції, парцеляція, повторення відповідних слів і фраз.

Монологи стають яскравими у ключові моменти життя персонажа, коли його огортають тривожні думки, коли він відчуває втому, він передбачає неминучу старість.

Краєвиди, що створені в романі, відповідають настрою героя. Пейзаж досягає психологічного значення і стає художнім зображенням внутрішнього світу Хмельницького: «Дух попраної справедливості опускався до землі, розтривожено літали бджоли. Небесні стихії скупчувались грозами, що занадто лютували вночі. Грози потужно гриміли в мені самому. Блискавиці вдарили скрізь мене» [5, с. 252].

**Висновки.** Павло Загребельний входить в атмосферу інтимної сповіді свого персонажа, психологію Б. Хмельницького настільки органічно, що іноді створюється відчуття звучання його голосу з усіма подробицями характеристик душевних і емоційних хвилювань, у спогадах-роздумах, у тяжких пошуках рішень, у суперечках з відомими діями. Перспективи подальших досліджень вбачаємо у дослідженні характеротворення в романі митця.

### *Література*

1. Бондаренко Ю. Феномен історичності в романах П. Загребельного. *Дивослово*. 2006. № 2. С. 2-8.

2. Дончик В. Г. Істина – особистість : (Проза Павла Загребельного): Літературно-критичний нарис. Київ : Рад. письменник, 1984. 247 с.

3. Дончик В. Г. Пристрасна позиція, невтомний пошук. *Українська мова та література в школі*. 2008. № 9. С. 5-6.

4. Заверталюк Н., Шаф О. Павло Загребельний : рецепція та інтерпретація. *Слово і час*. 2010. № 2. С. 19-20.

5. Загребельний П. А. Я, Богдан : Роман. Київ, 1983. 300 с.

*Олівія-Вікторія Шульц,  
магістрантка 1 року навчання  
філологічного факультету  
Науковий керівник – канд. філол. наук, доц.  
Н. В. Яремчук*

## **ПОЕТИКАЛЬНІ ПАРАДИГМИ НОВЕЛІСТИКИ Г. КОСИНКИ**

**Постановка проблеми.** Григорій Косинка найяскравіше розвинув свій талант у новелістичному жанрі. Новела є справжнім витвором мистецтва лише в тому випадку, якщо вона має короткі, приховані яскраві штрихи, конкретні прийоми переказу та може викликати ширший спектр уявлень, ідей та поглибити почуття читача.

Світобачення митця є тим вирішальним, стрижневим чинником, від якого залежать вибір теми, коло життєвих проблем, порушених у творах, і особливості індивідуального стилю. Однак доречно досліджувати художню оригінальність його новел, функціональну різноманітність художніх засобів, мову творів, емоційну концентрацію та безпосередній зв'язок з домінуючою думкою художника.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Праці Ю. Лавріненка, Я. Савченка, М. Жулинського, Г. Штонь, М. Наснка, В. Фащенко, Л. Кавун, О. Якимів, Н. Лаврусевич присвячені дослідженню творчості Г. Косинки. В них аналізуються особливості художнього мислення митця, міркування, з'ясовується авторський спосіб відображення світогляду через призму творчості.

**Мета статті** полягає в ґрунтовному вивченні поетикальної парадигми новелістики Г. Косинки.

За типом світобачення Григорій Косинка – реаліст. Це означає, що він сприймав довколишню дійсність такою, якою вона була, пізнавав цю дійсність, виходячи з реально існуючого.

**Виклад основного матеріалу.** Григорій Косинка був чесним перед собою і своїм народом. Він бачив світ недосконалим і часто жорстоким (згадаймо новелу «Серце»), але водночас прекрасним і неповторним кожної миті («Місячний сміх», «В житях», «Заквітчаний сон»). Його, як психолога, цікавила насамперед людина в цьому недосконалості, але прекрасному світі. Він любив її такою,

якою вона була – непричепурена, складна, часом неприваблива своїми вчинками. Через те переживав разом зі своїм героєм – селянином за його віковичну відсталість, духовну обмеженість, бажання погнатися за мінливими, ефемерними цінностями, неспроможність зрозуміти й захистити цінності істинні. Він і радів разом зі своїм героєм у ті нечасті світлі моменти важкого життя, і ніби прагнув зупинити їх навічно.

Григорій Косинка у своїй художній творчості не став ілюстратором гасел, пафосним оспівувачем докколишньої дійсності. Правдиво писав про те, що найбільше йому боліло.

У новелах вибір художніх засобів завжди зумовлений письменницькою проблематикою. Тема війни, класової боротьби на селі, формування нової селянської свідомості в період історичних перетворень.

Перші новели Григорія Косинки органічно увійшли в загальну течію модерністських тенденцій, що з'явилися в українській літературі кінця дев'ятнадцятого – початку двадцятого століть у творчості Л. Українки, В. Стефаника, М. Коцюбинського, В. Винниченка, О. Кобилянської, та набули подальшого розвитку у вигляді стильових течій неореалізму, символізму, експресіонізму, імпресіонізму, футуризму.

Г. Косинка описував лише те, що сам пережив, добре знав, перепустив через своє серце. Його новели мають автобіографічну основу і безпосередньо пов'язані з його власним життєвим досвідом, накопиченим у тяжкій селянській праці, земських установах, військових конфліктах тощо.

У його доробку ми бачимо українського селянина в різних соціально-історичних іпостасях: заможним хліборобом, який хвилюється за своє добро, й злиденим бідняком, якому немає чого втрачати, відчайдушним борцем із порядками, розгубленим, зацькованим дезертиром, самовпевненим молодим анархістом. Кожен із них відстоює свою правду.

Григорій Косинка за характером був життєлюбом, оптимістом, гумористом. Ось чому так боляче відчував душею недосконалість світобудови та малість у ній, незахищеність звичайної людини. Це, звичайно, відобразилося на особливостях його поезики, творчого почерку.

Національна стихія у ситуаціях і характерах впізнається згодом із однієї авторської фрази, в якій простежуємо найтонші (як правило,

хитрі) висловлювання української душі або психологічно вмотивовані речення, роздуми-присуди. Фраза є в основному епічно-драматичним початком, але ліричного забарвлення не бракує.

Григорій Косинка випустив першу збірку новел «На золотих богів», яка не тільки узагальнила його ранні творчі пошуки, а й довела справді оригінальність прозаїка в літературі, він успішно опанував класичні традиції й крізь їх призму зміг зрозуміти сучасні проблеми та виробити власний стиль. Це передусім стосується найбільш зрілих творів у даній книжці (новели «На золотих богів», «Троекутний бій»), темою яких стали пережиті події громадянської війни.

Новела «На золотих богів» розповідає історію битви, проте все-таки переможну. Однак ця очікувана, далеко не кінцева перемога давалася складною ціною.

Художній стиль мислення в новелі «На золотих богів» зазвичай романтичний. В. Фащенко писав, що романтичні образи людей та подій постають стислими фрагментами, поспішно змінюючись між собою, проте дана минуність не приховує концепції автора та суті речей.

Відображається вона в героїзації селянського завзяття та боротьбі проти північних завойовників («За спалені наші домівки, за кров побратимів та свободу нашу – вперед!...») та в демонстрації незмірності того горя та білю, які несли в українське село розбої та пограбування («...відступило військо золотих богів, й на місці запеклих боїв селянської свободи зосталась чорна руїна, полита сльозами, наче дощем...»).

Новела «На золотих богів» є імпресіоністичною, письменник фіксує емоційне, смислове та чуттєве вираження чогось, не складаючи картини, концентруючись на відповідній художній деталі, будуючи ілюзію недосконалості та ілюзію матеріальної плутанини. Складові частини новели розірвані, навмисно незавершені, й читач може бачити тільки те, що зовнішній глядач (автор) записав у відповідний момент дії.

Отож, ми звернули особливу увагу на творчий шлях та світоглядно-естетичну позицію автора. Завдяки архівним матеріалам та доступним друкованим джерелам можна скласти цілісне уявлення про трагічну долю письменника й літературознавця. Після тривалого періоду замовчування й штучного забуття Г. Косинка повернувся до

сьогоднішнього читача, який з подивом відкриває для себе художній світ талановитого письменника.

**Висновки.** Образність, що вкорінена в народний світогляд, а також композиційна збалансованість кожного твору Григорія Косинки дозволяють автору по-своєму висловити, індивідуалізувати та увиразнити створені ним характери та типи, вони сприймаються як народні, а відтак ситуації, у яких вони діють, сповнюються сильним гомоном народного життя та неповторним колоритом доби. Національна стихія у ситуаціях і характерах пізнається згодом із однієї авторської фрази, в якій ми чуємо найтонші (як правило, хитрі) висловлювання української душі або психологічно вмотивовані речення, роздуми-присуди. Фраза є в основному епічно-драматичним початком, але ліричного забарвлення не бракує. Перспективи подальшого дослідження вбачаємо у вивченні психологізму в новелістиці письменника.

### *Література*

1. Жулинський М. Із забуття – в безсмертя. Київ : Вища школа, 1990. 356 с.
2. Наєнко М. Григорій Косинка. Київ : Дніпро, 1989. 148 с.
3. Фашенко В. В. У глибинах людського буття : літературознавчі студії. Одеса : Маяк, 2005. 639 с.

*Тетяна Кулінська,  
магістрантка I року навчання  
філологічного факультету  
Науковий керівник – канд. філол. наук, доц.  
Бандура Т. Й.*

## **ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СВОЄРІДНІСТЬ РОМАНУ В. ШЕВЧУКА «СРІБНЕ МОЛОКО»**

**Постановка проблеми.** Роман «Срібне молоко» Валерія Шевчука займає вагомe місце серед успішних літературних шедеврів української прози ХХІ ст. З перших сторінок твір захоплює читача поєднанням різномірних, інколи кардинально суперечливих жанрових форм. Автор використовує у своєму сюжеті пригодницькі й фантастичні елементи. Твір, поза всяким сумнівом, інтригує, змушує замислитися над плінністю життя, невизначеністю людської долі,



роман насичений оригінальними художніми засобами, які зосереджують увагу читача на певному епізоді. В оцінці літературознавців роман «Срібне молоко» став таким, що викликає безліч дискусій на всіх рівнях художньої інтерпретації, зокрема в аспекті жанрово-стильової своєрідності. Попри велику кількість наукових розвідок, на жаль, немає повного і ґрунтовного аналізу жанрово-стильової своєрідності тексту, про що свідчить актуальність нашої статті.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Творчість Валерія Шевчука знаходиться в постійному колі зору української критики. Так, наприклад, стаття О. Брайка «Роман Валерія Шевчука «Срібне молоко»: культурна топографія текстуального простору» розглядає творчість автора під кутом фабульної схеми тексту, міфологічної символіки, художніх засобів у творі, образів та аналізує особливості творення хронотопу. А дослідниця Н. Іванова у статті «Символ як культурний код у романістиці Валерія Шевчука» звертає увагу на категорію «культурної пам'яті», процес внутрішньої комунікації «я-дослідника» та «я-письменника». Ілона Смаглій досліджує образ головного героя Григорія Комарницького та порівнює його із випускником Оксфорду Ніколаса Ерфе із твору Дж. Фаулза «Волхв» [3, с. 265].

Важливе місце в аналізі творчості митця займають статті А. Бондаренко, І. Малишівської, М. Нагорної, І. Приліпко, О. Солецького, Н. Фенька, в яких приділяється увага саме ґрунтовному аналізу певних елементів фабули, поезики, сюжетним компонентам і т. ін.

У працях таких літературознавців, як В. Балдинюк, Т. Белоброва Р. Городський, А. Гурбанська, Л. Донченко, М. Жулинський, В. Мелешко, О. Солецький, найбільш змістовно розкрито оригінальність історичних повістей В. Шевчука та проаналізовано історичний та автобіографічний ракурс творів автора.

**Метою нашої статті** є з'ясування жанрово-стильової специфіки роману В. Шевчука «Срібне молоко» в контексті постмодерного письма.

**Виклад основного матеріалу.** Багато літературознавців роман «Срібне молоко» відносять до жанру історичного роману, проте сам В. Шевчук визначає його як гумористично-фантастичний роман. Не дивно, що Валерія Шевчука називають дослідником та «інтерпретатором українського літературного бароко» [2, с. 68].

Адже, своєрідність бароко, за автором, проявляється в багатозначності тексту, можливості його багаторівневого прочитання, в амбівалентності оповіді. Деякі дослідники відносять роман «Срібне молоко» до трагікомедії, в якій виявляється контамінація дискурсів прозового та драматичного твору, взаємопроникнення канонів творів доби Відродження й форм сучасних художніх текстів, а також уявлень про текст і життєву концептуальність [4, с. 60]. «Срібне молоко» – це не просто роман, а драматична історія про любовні пошуки героя, які призводять до еволюції його свідомості, перегляду власних цінностей, переродження й очищення.

Перед читачем відкривається чарівний світ, повний пригод, перипетій і любовних колізій, а дія роману відбувається наприкінці XVII століття, що прямо вказує на риси барокової трагікомедії. Головний герой – мандрівний дяк Григорій Комарницький, який навчає дітей освіти, він же автор славетної пісні про комара та муху. Це своєрідний тип «антидонжуана». У розвідках деяких літературознавців цей роман репрезентований як постмодерністський, проте В. Шевчук у своєму інтерв'ю спростовує цю думку і доводить, що твір носить чисто модерністський характер. Можемо говорити тільки про наявність елементів постмодерного письма у стилі митця.

Композиційно твір побудовано як барокову трагікомедію на чотири акти: «Акт 1. Протазис», «Акт 2. Епітазис», «Акт 3. Катастазис», «Акт 4. Катастрофа» і епілог. З окремих сцен, епізодів вимальовується реальність «життєвого театру», де є свої глядачі й актори. І в цій театральній реальності змії – невидимий автор дійства. Герої навіть уподібнюються йому. У Валерія Шевчука пластикою змієвого тіла пронизано весь твір. Вона вбачається у вигинах дороги, спокійному плінні річки, кільцях диму, пристрасному сплетінні людських тіл тощо [5, с. 209].

За визначенням автора, це гумористично-фантастичний роман. За літературознавчим словником «фантастичний роман – це твір, сюжет якого ґрунтується на фантастиці, тобто уявний світ якого не відповідає наявному реальному світу або прийнятому, усталеному поняттю можливого» [1, с. 411]. Літературознавець Н. Фенько у своїй праці, присвяченій В. Шевчуку, зауважує: «При цьому письменник послуговується літературною матрицею сучасного травестування та стилізації, щоб сучасний читач сприйняв та зрозумів художні твори

кодів (передовсім герменевтичний, символічний, естетичний, фольклорний) [5, с. 211].

Для того, аби ґрунтовніше дослідити жанрову специфіку тексту, розглянемо його поетикальні й стильові особливості. Багат шаровість семантики образу Змія, його надзвичайна пластика й наскрізність уможлиблює припущення, що цей образ несе в собі не тільки символічний зміст, а й є стрижневим у сюжетно-композиційній та світоглядній побудові роману. У творі розвивається так званий «сюжет мандрів». Основний простір подій – це дорога, по якій рухається головний герой. Дорога спокушає, зваблює, змушує тікати або, навпаки, зупиняє. Важливу увагу В. Шевчук приділяє топонімам славнозвісних сіл, в яких побував Григорій Комарницький: с. Троянове – Чучманська земля (Гетьманщина) – с. Решетилівці (на Полтавщині) – с. Вороняче – с. Синиче – с. Сороче – с. Одудяче. В кожному назву автор вкладає певний семантичний зміст, адже на кожній землі відбуваються різні за своїм містичним змістом події. Пристаємо до думки О. Солецького, який вважає, що «на відміну від попередніх творів, «Срібне молоко» вирізняється засадничо новою інтерпретацією дороги-пошуку, вона постає і як шлях безконечної спокуси, образ змія» [4, с. 56].

Основна текстова лінія вибудовується навколо постаті Григорія Комарницького, який нібито не користується симпатією у жінок та й ставлення до них є легковажним. У творі вимальовуються самотні жіночі характери (Катерина Сахнюківна, Настя, Ганна, Педора, Хвенна, Явдоха) – дівчата та жінки, з якими у героя були реальні чи вигадані інтимні історії. Прикметним у романі є те, що жінки намагаються осудити Григорія і маніпулювати ним. В. Шевчук зображує підступних, хитрих, кмітливих, винахідливих та небезпечних жінок. У тексті твору наявна гендерно-психологічна бінарність, протистояння між жіночим та чоловічим началом.

З перших сторінок роману спостерігаємо літературний портрет головного героя, автор деталізує в описі особливі прикмети та риси зовнішності, які відрізняють його від інших чоловіків у романі: «...був молодий і мав ріденьку борідку, з-під шапки стирчали давно немиті, схожі на соломку, косми; а очі були голубі й водянисті» [6, с. 34]. Коментуючи образ Комарницького, дослідник А. Маєвський зауважує: «Особливість модернізації традиційного образу коханця у тому, що через яскраво виражений ступінь міфологічності у творі він вписується у низку решти міфологізованих образів, які за своєю

природою так чи інакше претендують на рівень універсальності» [2, с. 67].

На нашу думку, міфологічний зміст образів у «Срібному молоці» розкривається через реальних персонажів із архетипним чи казковим сприйняттям, в образах нереальних істот та речей (Змій, молоко, вовкулака, люлька, жупан, місяць). Звертаючись до головного образу Дракона у «Срібному молоці», на думку спадає повість «У пащу Дракона» (1993), в якій цей персонаж був повною протилежністю й уособлював Зло.

У творі функціонує яскрава символіка, провідними є молоко, місяць, змії. У першу чергу, срібне або місячне молоко – це символ чоловічої сили, яка виникає не за волею людини. Щодо місяця – час магічних дійств, а змії символізує інтимну провину, потойбічні сили. Якщо звернутися до народної міфології, то змії – знак мудрості, зцілення, а у Біблії змії-спокусник. Найголовніша проблема, порушена у творі – це пошук себе і своєї істини у Всесвіті.

Незаперечним є той факт, що у композиції твору ми можемо помітити своєрідний рух по колу. А сюжет можемо умовно поділити на 2 частини:

- 1) зустрічі дяка із жінками до переродження на вовкулаку, саме тут наявні риси бурлеску та пародії;
- 2) повернення до людської подобі та споглядання скоєних «злочинів».

**Висновки.** Отже, роман В. Шевчука «Срібне молоко» має багато жанрово-стильових ознак, які дозволяють віднести його до певної жанрової моделі, в якій синтезуються риси історичного роману з бароковим «присмаком» та гумористично-фантастичного з елементами бурлеску.

Стильову специфіку твору формують фантастичні образи-герої, символи-архетипи, міфологічні конструкції, містичні та магічні події, перетворення на неземних тварин. Це дає підстави говорити про риси «магічного реалізму» у творі.

### *Література*

1. Літературознавчий словник-довідник / під ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва та ін. Київ : ВЦ «Академія», 1997. 611 с.
2. Маєвський А. Інтерпретація світового образу Дон Жуана у романі Валерія Шевчука «Срібне молоко». *Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка*. 2014. Вип. 46. С. 65-71.

3. Смаглій І. Мотив любовних пошукав героя. *Наукові записки Бердянського державного університету. Серія: Філологічні науки.* 2016. Вип. 9. С. 265-272.

4. Солецький О. Пам'ять жанру : барокові форми в художніх структурах Валерія Шевчука. *Волинь-Житомирищина : історико-філолог. зб. з регіональних проблем / Ін-т укр. мови НАН України, Північноукр. діалектологічний центр Житомир. держ. ун-ту імені Івана Франка.* Житомир, 2009. № 18. С. 54-64.

5. Фенько Н. Семантика образу змія у романі В. Шевчука «Срібне молоко». *Наукові записки Кіровоградського державного університету ім. В. Винниченка.* 2006. Вип. 64. Ч. 2, С. 209-214.

6. Шевчук В. Срібне молоко. Київ : Мультимедійне видання Стрельбицького, 2015. 184 с.

*Оксана Починок,  
магістрантка I року навчання  
філологічного факультету  
Науковий керівник – канд. філол. наук, доц.  
Т. Й. Бандура*

## **ІСТОРИОСОФСЬКА ПРОБЛЕМАТИКА РОМАНУ І. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО «ГЕТЬМАН ІВАН ВИГОВСЬКИЙ»**

**Постановка проблеми.** 70-90-ті рр. ХІХ ст. – період, коли творчість І. Нечуя-Левицького увійшла в український літературний процес, відігравши значну роль у збереженні та розвитку національної самобутності рідного народу, його духовного поступу, розбудові національної культури та красеного письменства. Його художні твори не лише виражали певні ідеї часу, але й становили собою їх художнє узагальнення. Історична проза митця, безперечно, змістовний художній матеріал про героїчне минуле українського народу, благодатний об'єкт вивчення авторської концепції національної історії з її здобутками і втратами, надіями і помилками.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** У радянські часи творчість І. Нечуя-Левицького досліджувалася в працях М. Бернштейна, О. Білецького, В. Власенка, Н. Калениченко, І. Кирилюка, М. Тараненка та ін. Наукові розвідки згаданих

літературознавців мають відбиток заідеологізованості, що виявилось найперше в замовчуванні виразно національних рис світобачення митця. Останнім часом предметом зацікавлення літературознавства стали націософські та історіософські аспекти творчості письменника. Інтенсифікація наукових досліджень стимулювала зацікавлення цим ракурсом творчості І. Нечуя-Левицького сучасних літературознавців (І. Абрамова, Н. Бойко, А. Калинчук, В. Панченко, Я. Поліщук, І. Приходько, М. Тарнавський та ін.) Вони вважають, що письменник у творах подає «цікаві соціонічні спостереження, тонкі визначення ментальних рис» [6, с. 7].

**Мета нашої статті** – дослідження історіософської проблематики роману І. Нечуя-Левицького «Гетьман Іван Виговський».

**Виклад основного матеріалу.** Постать українського гетьмана І. Виговського належить до тих багатьох особистостей вітчизняної історії, що протягом тривалого часу не були достатньо висвітлені як в офіційній історіографії, так і в художній творчості. Письменник І. Нечуй-Левицький, зображуючи постать гетьмана Виговського, на нашу думку, прийняв концепцію М. Костомарова та В. Антоновича. У результаті вперше в художній практиці І. Нечуй-Левицький спробував відтворити «глибоко психологічну історичну особистість з усіма позитивними та негативними рисами його вдачі» [2, с. 39].

Мистецьке пізнання життя досягається у творі передусім через розкриття образів-характерів. Письменник, шукаючи шляхів глибокого проникнення в життя та його моделювання, особливо турбується про ефективність творення образів, які є втіленням його ідей. Одним з таких шляхів є сюжетно-композиційна організація твору.

Сюжет історичного роману І. Нечуя-Левицького «Гетьман Іван Виговський» зовні нескладний, проте розвивається напружено й динамічно. Ситуації в ньому природні, правдиві, «представницькі». Так, події, змальовані у романі, розгортаються на широкому географічному просторі: Волинь – Поділля – Галичина – Лубенщина – Польща. Враховуючи широкий географічний простір твору, його можна віднести до так званих панорамних, оскільки реалістичному твору властиве тяжіння до зображення широких просторових й акціональних зв'язків. Панорама життя народу значна своїм діапазоном, історично документована.

У романі дія розгортається у всій її повноті, розвиткові характерів та їх взаємин, зв'язкові характерів і обставин, людських

переживань, психологічних порухів, у русі емоційного стану героїв. При побудові історичного твору І. Нечуй-Левицький вдавався до використання лінійного або біографічного сюжету. У конструюванні такого різновиду письменник позбувся одномірності підходу в змалюванні подій через паралельне зображення історії кількох персонажів, «у чомусь споріднених, а найчастіше різко відмінних. Таке попарне групування персонажів дозволяло митцеві показати неоднорідність <...> середовища, взаємодію різних, часто взаємовиключаючих начал в одній людині, її неповторність» [3, с. 16]. Тому він, щоб розгорнути дію у всій її повноті, вводить неоднорідну чоловічу іпостась національної вдачі – Демка Лютая.

У центрі роману «Гетьман Іван Виговський» – історичні події середини XVII ст., коли відбулося підписання Переяславської угоди, був ще живим гетьман Б. Хмельницький, а І. Виговський обіймав посаду генерального писаря. Розширений часовий простір роману дав змогу І. Нечую-Левицькому більш об'єктивно дослідити передумови зриву Б. Хмельницького, проаналізувати політичну ситуацію, що склалася в Україні після подій 8 січня 1654 р. Але головне, на нашу думку, те, що письменник зміг докладно відтворити тогочасну атмосферу, а значить, дотриматися основної вимоги, що ставиться перед будь-яким історичним твором.

Вибудовуючи традиційно-біографічний сюжет на широко відомому історичному матеріалі, він почав виклад із подій після прийняття присяги козацького війська на підданство московському цареві. Саме ця вихідна частина сюжету твору репрезентує час і місце дії, в яких діють персонажі, дає необхідні пояснення. Тут маємо пряму експозицію, що допомагає глибше зрозуміти характер, причини колізій і конфліктів, які рухають його сюжет.

Основний конфлікт роману – небажання народу повертатися до старих порядків, які були в Україні за панування польської шляхти. Та й шлюб Виговського з Олесею Стеткевичівною видається, на перший погляд, щасливим, але політичні перипетії роблять його фатальним.

Розвиток дії твору становить своєрідний перебіг життя гетьмана І. Виговського у світлі авторської концепції, стосунки центрального персонажа з козацькою старшиною, простими козаками, родиною Хмельницького, Юрієм Немиричем та послами, постійні роздуми про добробут та освіченість в Україні, в яких гору беруть суто егоїстичні інтереси гетьмана. Саме у розвитку дії викристалізуються моральні риси персонажів роману.

Із метою загострення розвитку сюжету І. Нечуй-Левицький вводить у твір ще одну сюжетну лінію – історію кохання козака Зінька Лютая та шляхтянки Марини Павловської, особисте щастя яких теж було принесене в жертву облудній ідеї. Нова сюжетна лінія, повністю вимислена письменником, підкреслювала всю безглуздість гонитви людей за міражем влади. Так, дізнавшись, що козаки мають намір вбити Виговського, Марина вирішує попередити гетьмана, але тоді необхідно було видати чоловіка. Проте І. Нечуй-Левицький розв'язує цю колізію інакше: гине Маринин свекор Демко Лютай, а чоловік Зінько залишається живим, хоч і пораненим. Прийнявши поради Казимира Беньовського та Юрія Немирича, Виговський погоджується на раду у Гадячі, де було підписано угоду між Україною та Польщею.

Кульмінацією твору стала братовбивча війна між прихильниками Виговського та його супротивниками. Сила народного протесту призвела до того, що гетьман втратив владу.

З епілогу роману читач дізнається, що «Виговський заводив на Україні уклад старої Польщі або старої аристократичної Англії та феодальної Європи з привілейним панством. Його політика була регресивна, не національна, аристократична. Маса духом почули, чим їхне цей не поступовий середньовіковий старопольський дух <...> і Виговський впав» [5, с. 421]. Трагічно закінчилося життя гетьмана: він був розстріляний поляком Маховським за виказом Павла Тетері, який мав претензії на гетьманську булаву. Олена ж, не перенісши горя, через декілька місяців померла. Така розв'язка роману «Гетьман Іван Виговський» показує трагічність служіння примарній ідеї влади та багатства. За І. Нечуєм-Левицьким, владу гетьман Виговський втратив не лише в результаті політичних комбінацій його суперників, які спрямовували свої погляди на Москву. Не підтримавши гетьмана з його прагненнями повернути Україну до Польщі, українці стали на захист своїх традиційних ідеалів, бо не в силі були більше терпіти гніт польської шляхти. Вимислена письменником побутова лінія – життя сім'ї Демка Лютая – підпорядкована прагненню показати зразок демократичного устрою родини козака і цим самим протиставити її сім'ї Івана Виговського. Читач усвідомлює, що рано чи пізно ці дві родини перестануть розуміти одна одну, бо сповідують різні морально-етичні цінності.

У літературознавстві виділяють два шляхи передачі авторського світосприйняття читачеві: опосередкований – через сюжет, композицію, відбір фактів і зображальних засобів (тобто форми



позасуб'єктні); безпосередній – завдяки суб'єктивним формам, таким, як наратор. Наратор (або розповідач) виступає як відносно самостійний суб'єкт, вимислена автором особа, від імені якої в епічному творі ведеться виклад про події та представлено персонажі, з допомогою якої формується уявний світ твору [4, с. 328].

Для історичних романів письменника найбільш характерною є організація твору, в якій наратор як носій певної точки зору на довколишній світ максимально наближений до автора, є виразником авторських ідей, його позиції. Характеристика розповідача включає два важливі моменти: його позицію щодо твореного ним уявного світу твору; міру його оприявлення в структурі літературного твору. Позиція розповідача – то насамперед його погляд на персонажів і події, що відбуваються, його активна участь у них (розповідач – співучасник подій); або часово-просторова віддаленість (розповідач-споглядач, «учитель») [4, с. 285]. Часово-просторову віддаленість розповідача при однозначності авторської оцінки спостерігаємо в романі «Гетьман Іван Виговський»: «Неспокійне було життя й сумна й нечиста була смерть гетьмана Івана Виговського, доброго, щирого патріота, тонкого політика, оборонця прав України, чоловіка великого розуму та європейської просвіти» [5, с. 480].

Позиція наратора у романі «Гетьман Іван Виговський» – це погляд на події, що відбуваються, тому він виступає, на нашу думку, як розповідач-«суддя» і як присуд звучать його слова: «З того бойовища пішла на дальніші часи неначе страшна пошесть на проливання братньої крові, на велику руїну України» [5, с. 471].

**Висновки.** Отже, створюючи історичні романи, І. Нечуй-Левицький не запропонував при цьому якихось нових, доти незнаних структурних елементів художнього твору. В його романі «Гетьман Іван Виговський» художню цілісність утворюють сюжет і розвиток дії, композиція, яка виражає взаємодію персонажів, сцен, епізодів зображених подій, способи komponування художнього світу (розповідь, опис, портрет, пейзаж, інтер'єр, діалог, полілог, репліки) і кути зору суб'єктів твору (автора, наратора, персонажів). Проте письменник продумав й уточнив роль, питому вагу кожного з цих елементів, виходячи з вимог великої прозової форми і маючи на увазі читача, якому адресував свої твори. Це читач, здатний зрозуміти авторський смисл та історіософську настанову романів. Письменник допомагав йому в цьому сприйнятті: в історичних творах все видиме,

відчутне, історичні та вигадані персонажі діють із уже сформованими національними характерами.

### *Література*

1. Бойко Н. Історична проза І.Нечуя-Левицького у контексті літератури другої половини XIXст.: проблемно-тематичні та жанрові пошуки. *Збірник праць Всеукраїнської наукової конференції*. Черкаси, 2018. С. 176-179.

2. Жуков О. Романна концепція образу гетьмана Івана Виговського (роман І.С.Нечуя-Левицького «Гетьман Іван Виговський»). *Діалог душ*. Одеса : Астропринт, 2011. С. 36-42.

3. Калинчук А. Історичні романи І. Нечуя-Левицького : особливості поетики : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.01. / НАН України. Інс-тут л-ри ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2001. 20 с.

4. Літературознавчий словник-довідник / під ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва та ін. Київ : ВЦ «Академія», 1997. 611 с.

5. Нечуй-Левицький І. Князь Єремія Вишневецький. Гетьман Іван Виговський : романи. Київ : видавництво «Школа», 2016. 519 с.

6. Приходько І. Ф. Українська ідея у творчості І. Нечуя-Левицького. Львів : Каменяр, 1998. 70 с.

*Ганна Олексієнко,*

*магістрантка 1 року навчання  
філологічного факультету*

*Науковий керівник – канд. філол. наук, доц.*

*Авксентьєва Г. А.*

## **ЖАНРОВО-КОМПОЗИЦІЙНА СПЕЦИФІКА ПОВІСТІ В. ВИННИЧЕНКА «НА ТОЙ БІК»**

**Постановка проблеми.** Творчість В. Винниченка багатогранна і різножанрова. Він створив більше 100 оповідань, 27 драматичних творів, 15 романів, написав історико-публіцистичні дослідження, етико-філософські праці «Щастя», «Конкордизм», концепції яких втілені у романі «Лепрозорій», філософсько-соціологічні твори «Нова заповідь», «Вічний імператив», «Слово за тобою, Сталіне!». Володимир Винниченко реалізував себе не тільки як письменник,

політик, науковець, публіцист, але і як живописець. Серед багатогранного та розмаїтого доробку В. Винниченка як справжнє художнє відкриття сприймається його повість про події громадянської війни «На той бік». Актуальність дослідження зумовлена необхідністю всебічного осмислення жанрово-композиційної специфіки повісті В. Винниченка «На той бік», а також тим, що цілісне, багатоаспектне вивчення творчої спадщини митця є однією із нагальних проблем сучасного українського літературознавства.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Про неординарність творчого феномену В. Винниченка вів мову М. Коцюбинський ще у 1909 році, на початку літературної діяльності письменника: «Ви маєте найкращого читача, якого можна мати – молодь! Кого у нас читають? Винниченка. Про кого скрізь йдуть розмови, як тільки річ торкається літератури? Про Винниченка. Кого купують? Знову Винниченка!» [4, с. 102]. Вітали дебют письменника Леся Українка та Іван Франко. Досліджували його творчість сучасники (В. Василенко «Про «Сонячну машину» В. Винниченка: Спроба критичної аналізи», І. Свенцицький «Винниченко: Спроба літературної характеристики») та нащадки (особливо вирізняються монографії О. Гнідан та Л. Дем'янівської «Володимир Винниченко: Життя. Діяльність. Творчість», Григорія Костюка «Володимир Винниченко та його доба: Дослідження. Критика. Полеміка», Володимира Панченка «Будинок з химерами: Творчість В. Винниченка 1900 – 1920 рр. у європейському літературному контексті», Галини Сиваченко «Пророк не своєї вітчизни. Експатріантський «метароман» Володимира Винниченка: текст і контекст» та інші).

У перерахованих наукових працях здійснюється загальний огляд творчої спадщини митця, акцентується увага на драматичних, епічних творах, більше звертається увага літературознавців на поетику роману «Сонячна машина». Літературознавці досліджують щоденники В. Винниченка, зокрема Валентина Нарівська осмислює досвід початку Першої світової війни у записниках митця, співвідносить реальні враження від подій та їх інтерпретацію у художньому тексті [3, с. 22 – 36]. Про повість «На той бік» згадують лише побіжно (наприклад Григорій Костюк), коли визначають філософську специфіку творчості письменника.

**Метою статті** є з'ясування жанрово-композиційної специфіки повісті В. Винниченка «На той бік».

**Виклад основного матеріалу.** Традиційно повість «На той бік» характеризують як філософську [2, с. 72]. Її протагоніст, доктор Верходуб – освічений інтелектуал, обізнаний з філософськими працями від античності до сучасності. Для нього важливою є ситуація вибору у складний випробувальний час революційних потрясінь. Володимира Винниченка як мислителя і письменника зацікавила постать провінційного лікаря, адже, за визначенням Ортеги-і-Гасета, «пересічна людина становить ґрунт, що над ним проходить історія кожної епохи; вона для історії те, що рівень моря для географії» [2, с. 72].

Лейтмотивною символічною художньою деталлю повісті, що посилює її філософську спрямованість, є постійне звертання героя до келиха життєвої мудрості, що символізує сенс життя. Не випадковим є зникнення келиха в стані роздвоєння особистості, коли протагоніст має маскуватися, приховувати свій соціальний статус: «... головне ж – не стало келиха. Не стало, власне, самого доктора Верходуба» [1, с. 105].

Філософічність тексту поглиблюється екзистенціальними мотивами. У революційному світі доктор Верходуб усвідомлює власну ізольованість, відчуває себе чужим «сірій масі пролетаріату», для якої він є «стороннім тілом» [1, с. 138]. Відчуження від соціуму призводить до романтичного конфлікту героя як особистості, що не належить оточенню, а переживання екзистенціальної самотності підштовхує до пошуку самоідентичності.

До того ж аналізовану повість можна охарактеризувати як соціально-філософський твір, адже широко представлені соціальні умови революційних подій, а виняткова ситуація на межі життя і смерті спонукає героя-філософа до глибоких висновків щодо зазначеної проблеми.

Для розкриття образу Верходуба важливими є авторські характеристики та саморефлексії персонажа щодо сприйняття оточуючого світу й Ольги Чорнявської, роздуми про молодість, Наяду, а також філософські міркування. Внутрішні монологи протагоніста дають підстави визначати твір як психологічний. Зокрема портрет Ольги-Наяди подається через сприйняття доктора Верходуба, тому є психологічно насиченим, і це бачення жінки чоловіком захопленим нею: «Дивна, надзвичайна істота, прекрасний привид з давно минулого, але без сумніву, психічно хворенька бідна: вона була в англійському капелюсі з чорним пером, у чудесному,

синьому костюмі, в лякованих черевичках, – зовсім архаїчна постать із давніх віків!» [1, с. 112]. Дійсно, це була жінка з минулого і її можна назвати хворою, бо так одягатися під час революції було небезпечно для життя, але Наяду це не цікавило.

В іншій ситуації лікар дізнається, що така неземна краса виросла у селі. Він довго розмірковує: «А в руці доктора лежала така тонка, ніжна, тепла рука, яка ніяким чином не хотіла асоціюватися з Кривими Гарбузами. І цей шикозний капелюх, і англійський костюм, і ця королівська постава, і ці очі – повні певности і влади? Невже це з Кривих Гарбузів?! А чому ж ні, зрештою? Чому Наяді не перебраться у Кривих Гарбузах у людський образ? Та й чи не частіше за все вони перебираються по Кривих Гарбузах, а не гнилих містах?» [1, с. 136]. Саморефлексії Верходуба щодо витоків характеру Ольги цікаві тим, що дають можливість краще пізнати погляди лікаря, що вірить у жіночу красу, але не може усвідомити себе ще українцем, бо він – малорос.

Композиційно повість не поділяється на розділи, але автор відокремлює відступами епізоди, яких можна нарахувати 17. Сюжет повісті лінійний. В експозиції дається вказівка про дореволюційне життя Верходуба: людина вела забезпечений спосіб життя, жила у гармонії з собою, захоплювалася філософським вченням Епікура, Шопенгауера та Канта.

Зав'язка – це знайомство з Ольгою, яке відбувається у місті. Подальша дія повісті розгортається на фоні української природи: поле, ліс, село і т. д. У сприйнятті оточуючого пейзажу Верходубом відчувається симпатія до сільського краєвиду, адже він виходець із села і все сільське йому близьке: «На кінці Казанської, нарешті, скінчився той страшний брук, яким тільки пекло могло бути вимощене для в'їзду найбільших грішників, – колеса м'яко, з полегшенням, од усеї душі зітхнувши, заворкотіли по накоченій весняно-вогкій дорозі» [1, с. 134]. Розвиток дії – подорож персонажів на той бік.

Наближає кульмінаційний момент повісті – зустріч Ольги та Михайла з червоноармійцями. Негативний результат зустрічі з червоноармійцями віщує і ті емоції, які він викликає у сприйнятті Верходуба: «Передній у жовтому кошуку, так почувалось, був начальство. Немолодий, за тридцять, напевне. Непривітна, жорстка постать... Неприємна постать» [1, с. 154]. Цей психологічний портрет, поданий через сприйняття доктора показує, що

червоноармійський командир має неприємну зовнішність, за що його далі і називають Жовтовусий, і що це людина жорстока, для якої людське життя нічого не варте.

Кульмінаційний епізод – розправа більшовиків над ув'язненими, усвідомлення подальшої долі персонажами. Напруження далі зростає: «Темні хмари, зелена трава й гомін стали виразніші» [1, с. 174].

У розв'язці повісті читач спостерігає динамічний, психологічно насичений пейзаж. Надзвичайне напруження у момент втечі Наяди з Верходубом відчувається на кожному кроці: і коли герої забирають рушницю у сонного вартового, і коли відчиняють двері: «Доктор, тремтячи усім тілом... обняв панну Ольгу за плечі й зовсім-зовсім до самого вуха приклав свої губи» [1, с. 195]. Тремтіння, напруження, найменший скрип дверей – все це демонструє незвичайну напругу. Адже, ризикуючи життям, Ольга та Михайло рятують своє майбутнє. Втікачі зчинили галас про напад німців і більшовики почали стрілянину. І тут, віддаляючись, герої спостерігали за тим, що відбувається у селищі: «А позаду крики і стрілянина розгорялись, як скирта сухої соломи, в яку кинено сірник. Вистріли тріскотіли безладно, сліпо, моторошно в густій, чорній тьмі ночі. Коні ржали, собаки гавкали, часто, перелякано; деякі вили» [1, с. 198].

Щодо позасюжетних елементів варто відзначити майстерне введення в структуру тексту міфу про Наяду, чисельних психологічних портретів та пейзажів, філософських внутрішніх монологів протагоніста.

**Висновки.** Твір В. Винниченка «На той бік» – це соціально-психологічна, філософсько-екзистенційна повість про революцію на Україні, у якій розкривається трагедія окремо взятої особистості та глибинні суперечності переломної епохи. Сюжет тексту лінійний. Композиційно повість поділена автором на 17 епізодів.

### *Література*

1. Винниченко В. На той бік. *Винниченко В. Вибрані твори*. Харків : Фоліо, 2003. С. 103-204.
2. Гожик О. Метаморфози утопічних оповідань: «На той бік» В. Винниченка. *Слово і час*. 1999. №3. С. 71-75.
3. Нарівська В. Травматичний досвід Першої світової війни в щоденнику Володимира Винниченка: катеринославські рефлексії. *Слово і Час*. 2019. № 10. С. 22-36.
4. Панченко В. Магічний кристал. Кіровоград : Вежа, 1995. 234 с.

*Інна Янюк,  
магістрантка 1 року навчання  
філологічного факультету  
Науковий керівник – канд. філол. наук, доц.  
Авксентьєва Г. А.*

## **ПОРТРЕТ ЯК ЗАСІБ ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ В РОМАНІ Ю. МУШКЕТИКА «НА БРАТА БРАТ»**

**Постановка проблеми.** Звернення до подій минулого сприяє сприйняттю історії як діалектичного процесу, усвідомленню залежності долі людини від суспільних обставин, формуванню історичного мислення, яке і робить можливим розуміння особистістю своєї ролі у суспільстві, шляхів самореалізації та самовираження. Тому історична проза Юрія Мушкетика цікава не лише у плані інтерпретації фактичної історії, визначення національних витоків, але і як форма реалізації узагальнених художніх моделей людської поведінки.

Актуальність дослідження визначено місцем історичної прози Юрія Мушкетика, зокрема роману «На брата брат» в українській літературі другої половини ХХ століття, зумовлено не лише потребою її осмислення відповідно до сучасних літературознавчих вимог, пошуків нових підходів до її вивчення, потребою узагальнення наявних спостережень над творчістю прозаїка, а й необхідністю введення індивідуальних художніх моделей Ю. Мушкетика в контекст літературознавчих уявлень про сучасне українське письменство.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Вагомий внесок у вивчення історичних романів Юрія Мушкетика зробила Лада Федоровська. У монографії «Романи Юрія Мушкетика» авторка веде мову про творчий шлях письменника, знайомить з формуванням його індивідуального стилю. А в іншій праці – «Жити на чистих берегах... Проза Юрія Мушкетика: роки вісімдесяті» – досліджує зміни, які відбулися у творчості письменника [5, с. 82]. Історичну прозу Юрія Мушкетика досліджували такі літературознавці, як: Кость Волинський, Володимир П'янов («Визначні, відомі «та інші»: спогади, есеї, нариси»), Наталя Черченко («Від любові до ненависті. Коли ж навпаки?»), Надія Кливняк («Майстер історичної прози»), Михайло Слабошпицький («Письменник і його герої»), Валерій

Шевчук («Шляхи історичної прози Ю. Мушкетика»), Федір Кейда («З відстані століть (Коліївщина в романі Ю. Мушкетика «Прийдімо, вклонімося...»)), Анатолій Шпиталь («Історична проза Ю. Мушкетика») та ін. Науковці акцентували увагу на жанрово-стильових аспектах відомих романів «Яса», «Гайдамаки», «Прийдімо, вклонімося...». Серед останніх досліджень сучасним аналізом художньо-філософських моделей письменника вирізняється дисертація Надії Павлюк «Історична проза Ю. Мушкетика: онтологічно-гносеологічний та аксіологічний аспекти», в якій доводиться, що «внаслідок посилення філософського осмислення закономірностей людського буття в історичній прозі Ю. Мушкетика по-новому зазвучали україноцентричні мотиви, втілені в системі художніх прийомів» [3, с. 15].

**Метою статті** є дослідження видів та функцій портрету у романі Юрія Мушкетика «На брата брат».

**Виклад основного матеріалу.** Важливим засобом характеристики персонажа в структурі історичного твору Юрія Мушкетика «На брата брат» є портрет, який не лише дає можливість уявити зовнішність героїв, а й їх емоційний стан у тій чи іншій ситуації (тому ведемо мову про зовнішній та внутрішній портрети). Головними персонажами роману є брати Журавки, через сприйняття яких автор подає портрети інших героїв. Зокрема, портрет Виговського письменник подає через сприйняття Матвія, але вносить певні корективи авторськими коментарями. Митець розкриває образ гетьмана через вчинки та дії, прагне витворити не романтичний образ, а реальну людину. В експозиційних розділах помітне захоплення Матвія, він шанував гетьмана «... за все: за тонкість розмислу, за мудрість, за освіченість і дотепність, навіть за ту ж шляхетність і чепурність...» [2, с. 78]. Для писаря Виговський є ідеалом справжнього гетьмана.

Своєрідним узагальненням розповіді про гетьмана є авторський коментар, в якому конкретизується його внутрішній портрет: «І був розумний. На раді говорив останнім, вислухавши думки всіх, виваживши, переваживши, одмірявши рівно стільки, скільки треба. І всі майже завжди погоджувалися з ним. Хитрим вважали, бо ніколи його не бачили п'яним, знали, бачили, що любить жіночі солодощі, й ніколи не вловили на ницості: а ще любив ошатний одяг, був охайний, чисто підголений, акуратний...» [2, с. 198]. Таким чином, у



тексті поступово витворюється психологічний портрет поміркованого лідера.

У подальшому до образу Виговського додається ще кілька виразних рис, на яких акцентується увага і в історичних джерелах: сміливість у поведженні з російськими воєводами і ненависть до Москви, котра «не визнавала його гетьманом» [1, с. 91], уміння видавати з себе козака «простого, компанійського, знав-бо, то найпевніша слава для гетьмана» [1, с. 91]. Поступово у Матвія зникає захоплення гетьманом, під впливом молодшого брата, Супруна, для якого Виговський не більше, а ніж «писар», «за шкапу виміняний» [2, с. 108], з душею, «шляхетським лоєм вимазаною» [2, с. 78]. Простежується діаметрально-протилежне сприйняття гетьмана братами.

На протигагу Виговському зображено у романі полтавського полковника Мартина Пушкаря, до якого автор не приховує негативного ставлення. Він – пихатий, бундючий, славолюбний. Зовнішність Мартина не викликає захоплення. Він є «... довголесим і рукатим, з білобровим обличчям, з сивим вусом, один кінчик якого звисав, а другий стирчав у бік» [2, с. 91]. Письменник переконує читача, що «демократизм» Пушкаря мав корисливу мету. Для власного возвеличення він прагнув використати невдоволення голоти сваволею панів і нав'язуванням уніатства. Адже, як наголошує митець, та булава «снилася йому, вникла в душу, як болячка» [2, с. 101], через те «шукав спільників, підбурював козаків свого полку, запорожців, аж поки зібрав... цілий піший полк... відвиклого од праці, люду, котрий мріяв розбагатіти водночася, захопивши маєтності заможних хазяїнів» [2, с. 132]. Автор подає соціальний та психологічний портрет прибічників Пушкаря: «... кепсько одягнений, без зброї, без коней, без шеляга в кишені, зорче затятий і відчайдушний і завжди п'яний» [2, с. 91]. Деянеки пішли за Пушкарем, сподіваючись на ласку російського царя, вбачаючи у Виговському прихильника Польщі й унії. Серед дейнек був і молодший Журавка – Супрун. Таким чином, два рідні брати опинилися по різні боки барикад.

Характери і портрети братів діаметрально-протилежні: рвучкий, відчайдушний, звиклий до командування, Супрун, і обережний, розсудливий, готовий скорятися молодшому братові, Матвій. Супрун може безоглядно кинутися на ворожу лаву або податися за чимось примарним. Матвій же у житті не дозволяв собі крику, грубощів,

таким зробило його життя, в якому не поривався кудись далеко, бо завжди примірявся до середини.

У романі Матвій часто розмірковує про життя народу: «Нам українцям, випало жити на спокусі іншим, але через що? Чи через те, що ми такі гречкосії, не хочемо чужого, не важимося на чуже, не розпалили в собі жадоби, чи через те, що не знаходимо однієї, власної, правди, а хапаємося за ту, котру нам підсовують? І гриземся поміж собою, возвеличуємося один над іншим. Всі хочуть в отамани, ніхто не хоче коритися, визнавати над собою влади» [2, с. 183]. Старший брат повсякчас вболіває за долю українців: «Трави в нас м'які та лагідні, ріки чисті і сади рясні та щедрі, можна б жити... Можна б перетворити все те в рай. Якби... не тягли врізнобіч. Якби плекали цю землю. Якби жадібні сусіди не стерегли наше багатство жадібними очима» [2, с. 191]. У монологах Матвія митець прагне віднайти причину негараздів українців, показати багатий внутрішній світ персонажа.

Значущим щодо характеротворення є епізод подолання братами бурхливої ріки з порогами. Матвієві стало погано, а Супрун «... раптом схопився на ноги й затанцював гопака на камені, виляскуючи руками по животі та стегнах: «Живі! Живі!» А тоді нахилився вперед і тицьнув порогові дулю: «На!» Матвій дивився злякано, розтуливши рота» [2, с. 11]. Ця ситуація підтверджує врівноважену натуру Матвія і діяльну, рішучість Супруна. Дослідниця Л. Ромас вбачає у зазначеному епізоді риси лицарства, духовного братерства, подвоєння сил [4, с. 239].

Участь у військових походах Б. Хмельницького принесла обом братам достаток. Матвій закопав той скарб і, «працюючи як віл..., не цураючись жодної роботи» [2, с. 146], примножував його. Супрун прогуляв свою частку здобичі в шинках і, нічого не заощадивши, жив бідно, і поступово накопичував у собі заздрість до багатого брата. Юрій Мушкетик переконливо досліджує психологію, з одного боку – «господаря», з іншого – «дейнеки», поступово підводячи читача до неминучої непримиренної сутички між братами, один з яких уособлює трудівника, другий – шукача легких заробітків.

Між братами часто виникали сутички. Але в експозиції твору автор описує, як після смертельного двобою із стихією вони спали у кам'яній печері, «...притиснувшись міцно один до одного, зігрівшись обопільно, почували, як в одне б'ються їхні серця, як переливається, пульсує кров, а Матвій ще й почував у грудях щемкість незвичайну...

й думав про те, що немає в світі того, чого він не зробив би для брата, навіть ціною власного життя, що вже ніщо-ніщо й ніколи не роз'єднає їх... Те саме почував і Супрун, тільки не так щімко...» [2, с. 107]. А в розв'язці твору читаємо: «Матвій влетів у хату, просто в чоботах ступив на лаву, далі на лежанку. Супрун лежав на гарячій черені, зігнувшись калачиком, неначе маленький, побачивши брата, ледве підвів із зібганого козушка голову» [2, с. 142]. Стає зрозумілим, що брати не зможуть знайти компроміс, бо винні політичні пристрасті та матеріальна скрута. Супрун не розуміє підступності Пушкаря, який переконує, що «російський цар обстоює бідних людей і обіцяє поважати наші права та вольності» [2, с. 252]. Матвій же з часом усвідомив, що між шляхетним паном і ним, звичайним писарем, – величезна відстань, і при першій нагоді його карають.

В аналізованому романі небагато другорядних персонажів. Для кожного з них автор знаходить головну, значущу портретну деталь, що дає змогу уявити, запам'ятати, зрозуміти образ: І. Богун – «прямий, як коліївська швайка, і гострий, як бритва, ніяких дипломатій розуміти не хоче» [2, с. 148]; Юрій Немирич пешений, тендітний, надзвичайно освічений, «з-під жупана замість кольорової стрічки виглядали білі кружева» [2, с. 296]; відлюдкуватий, жорстокий Сидір, який «... сміявся очима» [2, с. 296] після вбивства сусідського пса; дружина Супруна Мокрина «привіталася солодким голосом крізь складені бантиком, спиті життям губи» [2, с. 98]; тонкостанна, синьоока Матвієва Федора «іншого життя хотіла, інших рук на плечі ...» [2, с. 198].

**Висновки.** В аналізованому романі діють різнопланові характери, які вступають у конфлікти між собою. Характери багатьох персонажів драматичні, це передусім брати Журавки, конфлікти між якими призводять до трагічної розв'язки. У романі Юрія Мушкетика «На брата брат» важливим засобом характеристики персонажа стає портрет, який не лише дає можливість уявити зовнішність героїв, а й їх емоційний стан у тій чи іншій ситуації. У творі зовнішній та внутрішній портрети динамічні, змінні. Характеротворчу та описову функції у романі виконують значущі психологічні портретні деталі (очі, губи, елементи одягу, взуття).

### *Література*

1. Антонович В. Гетьман І. Самойлович. *Антонович В. Коротка історія козаччини*. Київ, 1991. С. 83-93.

2. Мушкетик Ю. На брата брат: роман. Харків : Фоліо, 2006. 317 с.
3. Павлюк Н. Історична проза Ю. Мушкетика: онтологічно-гносеологічний та аксіологічний аспекти: автореф. дисерт. канд. філол. наук. Одеса : Астропринт, 2016. 16 с.
4. Ромас Л. Юрій Мушкетик. *Історія української літератури ХХ - ХХІ ст.: у 3 т.* Київ, 2014. Т. 2. С. 219-241.
5. Федоровська Л. Романи Ю. Мушкетика: літературно-критичний нарис. Київ : Рад. письменник, 1982. 82 с.

*Галина Авксентьєва,  
канд. філол. наук, доц.*

*Тетяна Шеховцова,  
магістрантка 1 року навчання  
філологічного факультету*

## **КОМПОЗИЦІЙНІ АСПЕКТИ РОМАНУ В. ПІДМОГИЛЬНОГО «НЕВЕЛИЧКА ДРАМА»**

**Постановка проблеми.** Творчість В. Підмогильного – непересічне явище української літератури 20 – 30-х років ХХ ст. Урбаністична, інтелектуальна, психологічна проза митця, спрямована на пізнання людини, є зразком модерної літератури. Письменник продовжував традиції української класичної літератури (Володимира Винниченка, Михайла Коцюбинського) з її гуманістичним пафосом, пильною увагою до долі людини, до її внутрішнього світу. Використовував прозаїк і мистецькі знахідки Антона Чехова, Леоніда Андреева, французьких класиків, чиї твори постійно перекладав. У попередників він навчився уважного ставлення до слова, мистецтва розкриття внутрішнього стану персонажа, філософського погляду на дійсність. Письменник доволі рано сформувався як самобутній український митець європейського масштабу, витворивши неповторний художній світ, що відбивав його добу і місце в ній людини.

У популярних «Розповідях про неспокій» Юрій Смолич залишив цікаві думки про прозаїка, якого знав особисто: «Коли б хтось із читачів цих моїх літературних спогадів та запитав мене, кого з молодих українських письменників двадцятих-тридцятих років я

вважав найбільш інтелектуально заглибленим, душевно тонким або, по-простому кажучи, найбільш інтелігентним, то я б ні на хвилину не задумався і відказав: Валер'яна Підмогильного» [4, с. 600 – 601]. Таке визначення є закономірним, адже молодий митець справді користувався високим авторитетом письменника-інтелектуала, доробок якого і сьогодні привертає увагу літературознавців оригінальними художніми знахідками.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Щодо творчості Валер'яна Підмогильного маємо цілий ряд тогочасних критичних заміток А. Ніковського, П. Колесника, В. Юноші та ін. Згодом детально аналізували твори письменника діаспорні літературознавці Ю. Шерех, Ю. Лавріненко, Ю. Бойко. Серед діаспорних досліджень виділяється монографія М. Тарнавського «Між розумом та ірраціональністю: проза В. Підмогильного». Доробок письменника М. Тарнавський трактує в широкому контексті національної і зарубіжної літератур, акцентуючи увагу на філософських та художніх складових творчості, досліджуючи співвідношення раціонального та ірраціонального у доробку митця [5, с. 163 – 191].

В Україні новаторський доробок В. Підмогильного активно досліджують Н. Бернадська, Ю. Ковалів, Л. Коломієць, С. Луцій, В. Мельник, Р. Мовчан, В. Шевчук та багато інших. Увага літературознавців зосереджується на філософських аспектах творчості письменника, традиціях і новаторстві, детальному дослідженні поетики роману «Місто». Але актуальною та недослідженою залишається композиційна специфіка роману «Невеличка драма», яка розкривається через жанрову складову твору та своєрідність використання засобів образотворення.

**Метою статті** є з'ясування композиційних аспектів роману Валер'яна Підмогильного «Невеличка драма».

**Виклад основного матеріалу.** В. Підмогильний успішно дебютував у жанрі новели. Невипадково сучасний письменник та науковець Валерій Шевчук назвав В. Підмогильного «блискучим новелістом ХХ століття» [6, с. 10], адже новели прозаїка сповнені проникливої віри в людину, якій довелося пережити грізні події революції, громадянської війни, труднощі пореволюційної дійсності. Вони відзначаються художньою виразністю й лаконічністю, умінням митця безпомилково обрати з ряду деталей найбільш вражаючі. Головна тема ранніх збірок «Твори. Том І», «Військовий літун», «Проблема хліба» – доля підлітків та інтелігенції у вирі революції,

голодних років громадянської війни, їх життя у жорстоких умовах утвердження нової влади в Україні.

Згодом прозаїк звертається і до жанру повісті. У доробку митця відомі повісті «Остап Шаптала» (1921), «Третя революція» (1925), «Повість без назви» (1934). Поступове розширення жанрових обріїв сприяє написанню романів. Саме великі прозові твори принесли письменникові найбільшу популярність. Письменник є автором двох романів «Місто» (1928) та «Невеличка драма» (1930). У центрі другого роману Валер'яна Підмогильного постає образ Марти Висоцької, розумної, освіченої, незалежної, романтичної дівчини, що прагне самостійно реалізуватися у житті та знайти справжнє кохання.

В авторському підзаголовку до твору письменник наголошує, що це «роман на одну частину» [3, с. 17]. Таким чином маємо чітке авторське визначення жанру (з авторською характеристикою жанру, до речі, не погоджується літературознавець Юрій Ковалів, який наполягає, що «Невеличка драма» – це повість [2, с. 58]) та його композиції. На композиційному рівні можна простежити відмінність у структуруванні тексту першого роману, «Місто», де чітко визначено дві частини, та роману «Невеличка драма», який не поділяється на частини, але у структурі тексту автор виділяє 16 розділів. Митець не нумерує розділи, але дає назви, що конкретизують події у творі: наприклад, експозиційний розділ має назву «На світі Іва зовсім сама...», ми знайомимось з Мартою, дізнаємся, що її батько – сільський вчитель, уже помер; дівчина працює діловодкою у махортресті, винаймає помешкання на Жилянській вулиці. У другому розділі, «Квіти невідомого лицаря», назва відповідає ситуації з тексту: Марта має невідомого залицяльника, який надсилає їй у лютому місяці хризантеми.

Заголовки до розділів є доволі іронічними. Саме іронія надає романові рис модернізму. На цьому наголошують дослідники М. Тарнавський [5, с. 58] та Ю. Ковалів [2, с. 61]. Із зазначеною думкою не можна не погодитися, адже насмішка відчутна у кожному заголовку: «На світі Іва зовсім сама...» (дівчина самостійно вирішує усі життєві проблеми), «Четверо в одній кімнаті, крім дівчини» (четверо залицяльників оточують Марту), «Весняної ночі все в саду шепоче, все любити хоче...» (героїня знаходить справжнє кохання, про яке мріяла), «Свійський Отелло» (одружений сусід також має плани на дівчину) та інші. Іронія простежується повсякчас у тексті роману. Це і пошуки Мартою справжнього кохання, як у книжках. У

цих пошуках дівчині допомагає закоханий Льова. Автор іронічно зображує незграбну постать дивакуватого Льови Роттера, який звертається до К'еркегора в пошуках відповіді на важливі життєві питання. Але на противагу Славенку, Льова – душевно глибока, щира, добра людина, яка шукає істини, розуміє протилежності щастя й нещастя, завжди приходиться Марті на допомогу.

У «Невеличкій драмі» автор використовує композиційний прийом обрамлення: роман починається сном і пробудженням героїні («...дівчина спала глибоким, непорушним сном великої і довершеної втоми» [3, с. 204]), а в фіналі Льова залишає Марту сплячою в ліжку. У згаданій вище монографії Максима Тарнавського зазначена ситуація трактується як «виразний натяк на замкнуте коло... Така побудова роману наводить на думку, що весь роман – лише мить у нескінченному русі по колу, а це є втіленням філософії життя» [5, с. 177].

Сюжет твору характеризується лінійністю. Можна вести мову про декілька сюжетних ліній: Марти Висоцької, Юрія Славенка (основні), Льови Роттера, Дмитра Стайничого, Давида Іванчука, Андрія Безпалька (другорядні). У «Невеличкій драмі» лінійність сюжету порушують ретроспекції. Минуле повсякчас з'являється на особистому й на колективному рівнях. Особистісні ретроспекції – це пам'ять Марти про батька, спогади Роттера про воєнне життя й першу дружину, історія пригод Ірен та ін. Історичне минуле виступає у романі в двох формах. В. Підмогильний описує дух культурної епохи двадцятих років у розмові Мартиних залицяльників. «Усі чоловіки роману мають різні погляди на те, якими мають бути нові соціальні порядки й нова людина, – й таким чином відображають загальні настрої у повоєнній Європі», – зазначає М. Тарнавський [5, с. 183]. Історія у романі показана і в ширшій перспективі. Серед тем дискусій між персонажами роману є й містично-історичне минуле України, представлене такою постаттю, як Маруся Богуславка, про яку згадує Славенко: «Мені зовсім випадково, в зв'язку з загальним процесом українізації, довелось обізнатися з народною думою про Марусю Богуславку» [3, с. 55].

У романі традиційно автор використовує ряд позасюжетних елементів: ретроспекції, згадані вище, портрети, пейзажі, інтер'єри, мовлення персонажів, вставні епізоди. Зазначені елементи невід'ємно та гармонійно пов'язані між собою, доповнюють один одного.

Значущим, наприклад, є образ води на початку твору («стояла тиша і вогкість... вона ніби пливла...» [3, с. 12]), який є домінуючим для розкриття характеру головної героїні, поглиблює емоційний портрет дівчини. Марта виросла біля води, любила воду, постійно дотримувалася ранкового ритуального вмивання. Вона сприймала воду як виключну питому стихію життя, як найвеличніше джерело прагнення і сили. У стихії води, яка у різних міфологіях пов'язується з жіночим началом, уособлена визначальна риса головної героїні, її любов до природи.

У «Невеличкій драмі» для розкриття характерів персонажів повсякчас використовуються образи природи та інтер'єри помешкань. Події роману відбуваються, як правило, у кімнатах, тому переважають кількісно саме образи інтер'єрів. У зв'язку з тим, що топос дії звужений автором до помешкань персонажів, це дає підстави літературознавцям вести мову про камерність твору. Зокрема, Максим Тарнавський у згаданій монографії наголошує: «Камерність роману є важливим відображенням неспроможності персонажів налагодити людські стосунки, вирватися з замкнених інтелектуальних і емоційних кліток, в яких вони існують» [5, с. 164].

Дія роману відбувається в Києві, й місто тут таке ж реальне, як у романі «Місто»: «Жив Льова на маловідомій ширшому загалові киян Арсенанальній вулиці, яку не так то й легко знайти в Печерських нетрях і яку всі мають нахил плутати з вулицею Арсеналу, що тягнеться на південь від славного в історії революції заводу» [3, с. 30].

В. Підмогильний згадує не лише назви вулиць, а й такі загальновідомі прикмети Києва, як університет, площа Б. Хмельницького з пам'ятником гетьманові перед Софіївським собором, а далі на запаморочливій кручі – Андріївська церква з мощеною кахлями папертою й чавунними сходами.

Пейзажі у романі доволі реалістичні, детально відтворюють обставини місця дії. Уже на початку роману уві сні зображено пейзаж незвичайного, тихого лісу: «... жодного шелесту, свисту чи шарудіння – важкий ліс цей був мертвий, бездушний» [3, с. 17]. Такий пейзаж відповідає тиші в душі Марти, бо немає кохання, а сірі будні видаються такими ж бездушними як той ліс.

Дія роману відбувається взимку 1928 р., і та зимова пора додає відчуття фізичної і духовної ізоляції. А весна приходить тоді, коли



емоційна енергія Марти вже геть вичерпана, вона втрачає таке омріяне кохання.

Серед позасюжетних елементів у тексті повсякчас автор використовує портретні характеристики головних персонажів. У портреті Марти звертається увага на очі: «... її очі синяво-сірі й великі, наділені енергійним чаром юності...» [3, с. 17]. Очі, як елемент портрету, можуть дуже багато сказати про героїню. Адже саме ця художня деталь характеризує людину зсередини. Мартині очі кольору неба. Можливо, трохи похмурі, але великі і прекрасні, сповнені життєдайною енергією молодої людини.

Автор лаконічно говорить про зовнішність дівчини. Знаємо лише про її ніжну, тонку красу обличчя, гнучкі форми і лінії тіла, велику силу життєвої енергії, яку випромінює її постать. Важливим є портрет Марти перед першим побаченням із Юрієм. Підсвідомо відчуваючи важливість того вечора, Марта вирішила одягнути святкове вбрання: «Тепер її обличчя набуло більшої виразності, взяте в рамці цинамонової сукні й темно-каштанового волосся, високо підстриженого й від природи виткого. Ніс мала рівний, губи тонкі, овал лица поправно окреслений, риси чіткі й аж ніби суворі, але очі були ніжні, разом жартівливі й меланхолійні, однаково настановлені сміятися й плакати» [3, с. 98]. В. Підмогильний звертає увагу, як і в романі «Місто», на одяг, його властивість впливати на зовнішність. Зазначений портрет дає уявлення про внутрішній стан героїні.

Психологічний стан дівчини розкритий доволі детально і глибоко. Життя перед Мартою, як розкрита книга, яку треба почати читати. «Кожний нерв і кожна думка напоєні у неї бажанням шукати в житті романтично-героїчного, і це конкретизується в бажанні покохати, знайти взаємність у коханні, і через нього досягнути красу життя» [1, с. 317].

**Висновки.** У композиції роману Валер'яна Підмогильного «Невеличка драма» немає поділу на частини, але автор виділяє 16 розділів, яким дає іронічні назви. Лінійний сюжет ускладнений ретроспекціями та позасюжетними елементами (портрети, пейзажі, інтер'єри, мовлення персонажів, вставні епізоди).

Сюжетні та позасюжетні елементи невід'ємно та гармонійно пов'язані між собою, доповнюють один одного, витворюють цілісну й єдину структуру новаційного тексту.

### *Література*

1. Бойко Ю. «Невеличка драма» В. Підмогильного на тлі дійсності 20-х років. *Досвід кохання і критика чистого розуму / Упоряд. О. Галета*. Київ, 2003. С. 313-330.
2. Ковалів Ю. Валер'ян Підмогильний. *Слово і Час*. 2019. № 2. С. 57-63.
3. Підмогильний В. Невеличка драма: Роман, повісті. Дніпропетровськ, 1990. 324 с.
3. Смолич Ю. Валер'ян Підмогильний. *Смолич Ю. Твори: у 8 т.* Київ, 1986. Т. 7. С. 4-29.
4. Тарнавський М. Між розумом і ірраціональністю: Проза В. Підмогильного. Київ : Пульсари, 2004. 230 с.
5. Шевчук В. Полинова зоря Валер'яна Підмогильного. *Українська мова і література в школі*. 1991. № 2. С. 10-18.

*Тетяна Анастасієнко,  
магістрантка 1 року навчання  
філологічного факультету  
Науковий керівник – канд. філол. наук, доц.  
Авксентьєва Г. А.*

### **ДЕТАЛЬ У РОМАНІ П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «БРУХТ»**

**Постановка проблеми.** П. Загребельний – багатогранний письменник. Його книги – це «думи і роздуми про народ від давнини до сучасності, про людей, які прагнуть від життя дива, шукають його і знаходять, втрачають або нівечать і – що найважче – творять його в муках і любові. Від Сивоока й Богдана лежать шляхи до наших сучасників – Череди і Карналя, творців добра, справедливості й краси», – так розмірковував над творчим феноменом письменника літературознавець В. В. Фащенко [5, с. 206]. Романи автора – від перших спроб, де характери лише окреслювалися, до експериментально-новаторських пошуків 80-х – 90-х років демонструють сприйняття людського життя як феномену творчого, діяльного. Кожний твір митця неповторний. Актуальність дослідження полягає в тому, що у сучасному літературознавстві ще немає комплексного дослідження авторської моделі творчості Павла Загребельного, зокрема своєрідності використання засобів

образотворення, зокрема художньої деталі, в епічних творах письменника останнього періоду.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Сьогодні щодо творчості Павла Загребельного маємо цілий ряд монографій, де детально студіюються романи письменника. Зокрема, у монографії В. Фащенко «Павло Загребельний: нарис творчості» звертається увага на дилогію «Європа 45» і «Європа. Захід», романи «З погляду вічності», «Розгін», «Левине серце». У окремому розділі аналізуються історичні романи «Диво», «Первоміст», «Смерть у Києві», а роман «Роксолана» аналізується паралельно з романом «Євпраксія» у контексті проблеми жіночої долі. У монографіях С. Шаховського, В. Дончика, А. Шпиталя, із зрозумілих причин, роман Павла Загребельного «Брухт» не розглядається. Стосовно цих творів маємо окремі статті Я. Голобородька, Н. Мельник, М. Слабошпицького.

**Метою статті** є з'ясування специфіки використання художньої деталі у романі П. Загребельного «Брухт».

**Виклад основного матеріалу.** Дослідники Г. Авксентьева та К. Чумак у статті «Психологічна деталь у романі В. Винниченка «Записки Кирпатого Мефістофеля» зазначають, що художню деталь у літературознавстві «... визначають як одну з важливих прикмет творчості письменників, а її застосування і прояв навіть, як певний стиль автора. Стосується це творчості О. Кобилянської, М. Коцюбинського, В. Стефаника, М. Хвильового, Г. Косинки, У. Самчука, Г. Тютюнника, яких вважають неперевершеними майстрами художньої деталі, що здатні «оживити» матеріал обставин, вловити сліди духовного життя у мертвих предметах і речах» [1, с. 40]. Майже всі літературознавці, торкаючись питання художньої деталі, відзначають його важливість. Але спеціальних робіт не так і багато. Варто зосередити увагу на роботах Ю. Кузнецова, Р. Цивіна, Є. Добіна, С. Паламара. Так, Євген Добін вважав, що деталь надає творові «бажаної рельєфності, закінченості, найбільшої виразності» [3, с. 303]. Дослідник стверджував, що деталь тяжіє до одиничності, замінює ряд подробиць. Л. Чернець називає деталь «найменшою одиницею предметного світу твору» [6, с. 64], наголошуючи, що «... деталізація предметного світу в літературі не просто цікава, важлива, бажана, – вона неминуча; інакше кажучи, це не прикраса, а зміст образу... Саме деталь, сукупність деталей...

заміщують в тексті ціле викликаючи у читача необхідні автору асоціації» [6, с. 65].

У романі про пострадянське життя – «Брухт» – Павло Загребельний виступає як інтелектуал-полеміст, як філософ свого часу, який глибоко осмислює протиріччя сучасного йому суспільства. Митець чи не єдиний з українських письменників, який з'ясував найголовнішу, найсуперечливішу проблематику українського буття: що є власне історія і що – людина в історичному існуванні. Не даремно О. Сулейменов назвав прозаїка людиною, котра «... вміла говорити з Історією, була її літературним секретарем» [2, с. 68]. Роман «Брухт» про наше сьогодні, але історична тема у ньому стає наскрізною. Центральна постать роману – молодий учений-історик Ярема Совинський. Образ героя максимально наближений до автора і є носієм авторського погляду на зображуване. Письменник акцентує увагу читача на науковій діяльності Совинського, який, осмислюючи історію, має стояти над дріб'язковістю світу, розуміти закони історичного розвитку людства, мати незалежні погляди щодо сутності суспільства. Він постає у творі знавцем не лише світової та національної історії, а й філософії, літератури, мистецтва, так, як і письменник. Історія служить для автора своєрідним аргументом, який не потрібно доводити або обґрунтовувати: «Історія свідчить, що всі багаті завжди були негідниками... історія це підтверджує» [4, с. 64] тощо.

На початку своєї наукової кар'єри Ярема насправді намагається бути незалежним від світу бруду та лицемірства, прагне присвятити своє життя вивченню історії Римської доби, проте його оптимістичні прагнення стикаються з суворою жорстокою дійсністю: «історично-істеричний» академік іронічно «рекомендує» досліджувати у дисертації «потрібне для нашого суспільства» [4, с. 6]. Тому молодий учений змушений розробляти заполітизовану та нецікаву тему «Роль комсомольських організацій України в організуванні піонерських організацій України» [4, с. 6]. Тоді Совинський вперше зраджує самого себе, прилаштовується, а далі цей процес стає все більш логічним і послідовним. У розв'язці твору Ярема Совинський погоджується на принизливі умови щодо свого власного «я», проте вигідні матеріально – стає прес-секретарем корпорації «Куч-метал», таким чином, підпорядковуючи своє життя аморальній системі, перетворюючись на моральний «брухт». Можна провести паралель між образом Яреми Совинського та князем Вишневецьким (цьому

сприяє авторський вибір рідкісного імені протагоніста): Совинський отримує тавро «зрадника», пішовши проти власного «я», і поступово дійшов до моральної убогості.

У зав'язці твору Ярема знайомиться з вродливою жінкою на ім'я Євдокія. Історія життя Євдокії доволі трагічна. Проїшовши у свій час через коло принижень, вона чинить тепер так само і з іншими людьми, звертаючи увагу лише на капітал людини чи її корисність для власного бізнесу: «Десять років я живу в імперії, яка зветься «імперією грошей», і тепер для мене на цьому світі не існує ніщо, окрім грошей» [4, с. 68]. Жінка стає грубою та цинічною. Павло Загребельний формує новий тип жінки – української «бізнес-леді».

Характери персонажів автор розкриває через цілий ряд деталей, серед яких особливо виділяються саме портретні. Окрім зовнішнього зображення, деталі стосуються ще й ситуативних рис, елементів одягу, що створюють цілісний психологічний портрет. Для прикладу розглянемо портрет Євдокії, поданий крізь призму сприйняття головного героя: «Він збагнув, що айкю його синьогронної сусідки дорівнює нулю, зате все інше... Навіть щільно сповита в діловий костюм з грубого твіду, вона вражала буйнощами свого розквітлого тіла. Тигриця. Лінівигини, лінівигини, лінівигини, лінівигини прижмур спокусливих очей... Пантера. Анаконда. Чи сміються анаконди? А вона засміялася, демонструючи дві низки своїх перлових зубів» [4, с. 11]. Автор використовує психологічно-цілісний портрет, описуючи найістотніші деталі зовнішності, інформує про вроду, стиль життя героїні та її ставлення до оточення, розумові здібності.

Створити уявлення про героїню допомагають психологічні деталі: «... за такими жіночими ногами підеш на край світу» [4, с. 153]; «Назвав Євдокію Євдоксією, та то був тільки комплімент, бо як же далеко нашій Дуньці, навіть найбагатшій до імператриці!» [4, с. 83]. Вкрай важливим є використання автором зорової деталі. Переважає синій колір одягу та очей Євдокії: «У всьому синьому є верх і низ» [4, с. 31]; «... потону в її суцільній синяві...» [4, с. 27]; «загадкове сине саяво, якого незмога окреслити всіма існуючими словами...» [4, с. 22]; «... синьогронна сусідка» [4, с. 13]. Психологи підтверджують вплив кольору на сприйняття. Синій колір в одязі означає прагнення до спокою, гармонії з оточуючими людьми і самим собою. Перше почуття, яке він викликає, – це почуття настороженості. Тож, П. Загребельний обрав синій колір марно.

для Ледви: не така вже вона незалежна, холодна і неприступна, на підсвідомому рівні потребує підтримки.

Щодо протагоніста, то його образ автор витворює, використовуючи іронію, а подекуди і сарказм: «Сорокарічний втомлений, в міру цинічний, а також модно-іронічний столичний плейбой на утриманні в багатій провінційній дами» [4, с. 149]. Рідше використовує П. Загребельний зображення зовнішності: «Підсліпуватий з дитинства. Від народження. Післявоєнне покоління окулярників-велосипедистів» [4, с. 3].

Письменник навмисне вдається до побутової деталізації при змальовуванні комфортності, матеріальної принадності життя заможних. Заради такого життя легко втратити будь-яку мораль, гідність, забути про своє покликання, стерти у свідомості межу між добром і злом. Не треба думати, прагнути щось змінити у цьому світі на краще – можна просто насолоджуватися життям: «Ароматна кава, апельсиновий джем, кубики підсоленого масла в кришталевій вазочці, теплі хрусткі круасани, може, навіть привезені літаком з Парижа,... – і не треба йти до своєї міжнародної фундації, дивитися там на зажерливо роззявлені роти так званих політологів, конфліктологів, аналітиків і паралітиків, що ждуть американських грантів... принизливої милості й жалюгідних крихт з чужих бенкетних столів» [4, с. 174]. Таким чином витворюється контраст між заможними та пересічними людьми.

**Висновки.** У романі «Брухт» досить широко використовуються різноманітні деталі з метою розкриття образів-персонажів. Переважають портретні, зорові, мовленнєві, менш поширеними є речові, символічні, пейзажні деталі. П. Загребельний правдиво зобразив вади українського суспільства на сучасному етапі, використовуючи іронію, сарказм, гумор.

### *Література*

1. Авксентьева Г., Чумак К. Психологічна деталь у романі В. Винниченка «Записки Кирпатого Мефістофеля». *Література. Фольклор. Проблеми поетики* : зб. наук. праць. Київ : Акцент, 2005. Вип. 22. Ч. 1. С. 40-53.

2. Білик Н. Міфологічний вимір семантики ключового знака-символу в романах П.Загребельного «Диво» та «Первоміст» та І. Андрича «Міст на Дрині». *Слово і Час*. 2009. №10. С.66-76.

3. Добин Е. Сюжет и действительность. Искусство детали. Ленинград : Сов. писатель, 1981. 461 с.

4. Загребельний П. Брухт: роман. Харків : Фоліо, 2003. 253 с.

5. Фашенко В. В. У глибинах людського буття: літературознавчі студії. Одеса : Маяк, 2005. 546 с.

6. Чернец Л. Деталь. *Введение в литературоведение: Литературное проишведение: основные понятия и термины.* Москва, 2000. С. 62 – 75.

*Галина Авксентьєва,*  
*канд. філол. наук, доц.*

*Ольга Перан*  
*магістрантка 1 року навчання*  
*філологічного факультету*

## **ЖАНРОВА ПРИРОДА РОМАНУ В. ЛИСА «СТОЛІТТЯ ЯКОВА»**

**Постановка проблеми.** Сьогодні українська література існує у вільному суспільстві, де кожен може читати і писати те, що йому подобається. У ній розвиваються жанри масової літератури – детектив, трилер, мелодрама, містика. Водночас у вітчизняному письменстві активно працюють автори, які прагнуть творити «високу літературу», намагаючись втілювати в ній глибинний зміст. Саме до таких митців належить Володимир Лис. Його творчість вирізняється серед письменників кінця ХХ – початку ХХІ століття. Прозаїк отримав визнання як автор високохудожніх постмодерних текстів, які привертають увагу своєю надзвичайною багатогранністю.

Різноманітні твори письменника (романи, повісті, драми, есе та ін.) становлять собою самобутнє художнє явище в сучасній українській прозі та драматургії. Письменницький доробок митця нараховує сьогодні цілий ряд романів, а саме: «Айстри на зрубі» (1991), «Романа» (2001), «Маска» (2002), «Продавець доль» (2002), «Жінка для стіни» (2003), «І прибуде суддя» (2004), «Графиня» (2005), «Камінь посеред саду» (2007), «Острів Сильвестра» (2009), «Століття Якова» (2010), «Іван і Чорна Пантера» (2012), «Соло для Соломії» (2013), «Країна гіркої ніжності», (2015), «Обітниця» (2019) тощо. Творчість автора вимагає уважного студіювання, тому

актуальність дослідження обумовлена необхідністю комплексного вивчення особливостей романістики В. Лиса, як оригінального явища в літературі постмодернізму, що визначається оновленням стилю, жанровим та родовим симбіозом.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** На сьогодні у літературознавстві поки що немає цілісного аналізу творчості Володимира Лиса та її контекстуального окреслення, є лише поодинокі дослідження. Так, наприклад, маємо окремі розвідки стосовно жанрової природи його текстів (С. Підпригора), особливостей характеротворення (Я. Поліщук, Н. Герасименко), своєрідності стилю та поетики (Г. Авксентьева, М. Довгалюк) та ін. Польський дослідник Альберт Новацький, аналізуючи роман В. Лиса «Країна гіркої ніжності», зосереджує увагу на авторських пошуках національної та індивідуальної ідентичності [8, с. 40 – 48]. Проте такі окремі характеристики не створюють повного творчого образу митця, не дають уявлення про його загальну художньо-естетичну концепцію моделювання світу у романах.

**Метою статті** є з'ясування жанрової природи роману Володимира Лиса «Століття Якова».

**Виклад основного матеріалу.** Так як постмодерна література перебуває в постійному пошуку, вона виявляє гнучкість у ставленні до матеріалу, практикує взаємопроникнення жанрів. Тому досить розповсюдженим у новітній літературі є виникнення таких жанрових визначень, «що містять у собі поєднання двох зовсім різних рівноправних жанрових форм: роман-есе, роман у листах, епістолярний роман, мемуарний роман, роман-репортаж, роман-заповіт, роман-щоденник, роман-сповідь» [2, с. 48].

Але найбільш цікавим явищем є поява гібридних жанрів, авторських новотворів, які заперечують чи відходять досить далеко від традиційних жанрових форм. Наприклад, нібито роман О. Ірванця, замість роману Ю. Андруховича, експериментальне дослідження М. Соколян, маленький роман Г. Тарасюк, роман-медитація В. Стефака, роман потоку свідомості Є. Пашковського, роман-симфонія М. Матіос, роман-гра Л. Різника, роман-мозаїка Р. Дідуги, роман-паліндром О. Шарварка, роман-соната А. Багряної тощо [3, с. 29].

Відхід від жанрових ознак класичного українського роману, на думку Г. Сивоконя, часто обумовлюється орієнтацією на читача, що підводить авторів до висновку, що необхідно «не лише розповісти



про події, а й подати їх у підкреслено специфічному жанрово-стильовому освітленні» [10, с. 278]. І незалежно від того, що вплив жанру на читача зазвичай проявляється певною мірою в абстрагованому вигляді, він все ж таки є досить суттєвим засобом досягнення основної мети письменника – зацікавити своєю творчістю. Не випадково деякі автори практикують визначення жанру з орієнтацією на читача (щоб підкреслити назву твору). Наприклад, роман жахів Ю. Андруховича, роман-фентезі С. Яворівського, роман без автора В. Медведя, драма на три життя М. Матіос тощо. Такими новаційними підходами позначена і творчість В. Лиса.

Як зазначає сам письменник, до прози він прийшов не відразу [6], а тому не випадково його тексти подекуди наповнюються ліричними та драматичними елементами, що органічно вписуються в композиційну структуру епічних творів. У романах автор моделює складні життєві ситуації, поєднує метафізичний та реальний хронотоп, для розкриття глибини людської душі, відтворюючи людське падіння, відчай та показуючи шлях до порятунку сучасній людині.

Володимир Лис наголошує в одному із своїх інтерв'ю: «Якщо хтось із, так званих, простих читачів задумається: щось не так, цей світ має бути іншим, то вже добре. Типажі можновладців мені, як письменнику, не цікаві. У них, як сказав один чоловік, у кожному оці долари намальовані. Мені цікаві ті, хто має справжні почуття, свій внутрішній світ, у кого серце бореться саме з собою, хто страждає, щоб умерти і знову народитися. Саме такі люди і виправдовують існування цього грішного світу...» [6]. Письменника цікавить, в першу чергу, пересічна людина з її проблемами та переживаннями. У багатьох творах прозаїк порушує проблему людини, її долі та життя в ретроспективі часу. Вибір мислячих героїв митця завжди вмотивований. З огляду на історичні обставини, письменник порушує проблеми національної та особистої ідентичності («Графиня», «Століття Якова», «Іван та Чорна Пантера», «Країна гіркої ніжності»), самореалізації людини в умовах абсурдного суспільного буття («Острів Сильвестра», «Століття Якова») та багато інших.

Романістика прозаїка доволі різноманітна на тематично-проблематичному, жанрово-композиційному рівнях. Але після публікації саме роману «Століття Якова» про письменника повели мову, як про справжнього майстра слова. Сучасна письменниця

Оксана Забужко у передмові до роману високо оцінила твір, наголосивши, що він став одним із найвизначніших здобутків сучасної української літератури, явищем світового масштабу, а також, що «... склад «першого ешелону» сучасної української літератури доведеться переглянути – адже твори такого епічного масштабу й густини не часто пишуться не тільки в Україні...» [4, с. 6]. Із зазначеним твердженням важко не погодитися.

Роман Володимира Лиса «Століття Якова» – яскравий зразок сучасної української романістики. Твору притаманна складна фабульна організація, що є неодмінною ознакою романного жанру. Зазначеному жанровому канону властивий специфічний зміст, розгалужений сюжет, складна композиція. В аналізованому тексті наявні декілька сюжетних ліній, що перебувають у складних взаємовідносинах, широко охоплені життєві події впродовж значного проміжку часу, який акцентується уже в назві.

Жанрова природа роману «Століття Якова» доволі своєрідна та багаторівнева. Так, наприклад, дослідниця Віра Агеєва назвала його «родинною сагою» [5]. Підтвердженням цьому є те, що події книги охоплюють життя родини Якова Меха впродовж великого проміжку часу: період від 30-х років ХХ ст. до початку ХХІ ст. У романі представлено життя чотирьох поколінь сімейства Мех: його батьки, він сам, його діти та онуки. Яків – член родини, який пов'язує всі покоління, та репрезентує історію свого роду. На думку дослідниці Алли Соколової, «В. Лис моделює типовий образ поліщука із традиційною сільською ментальністю» [11, с. 31 – 32].

На початку твору бачимо протагоніста ще дитиною (малий Яшко бавиться із сусідською дівчинкою Улянкою), наприкінці роману Яків святкує столітній ювілей. Перебіг подій, які згадує протагоніст, письменник подає, на перший погляд, хронологічно (юність, зрілість, старість), проте часопросторова організація тексту не є традиційно лінійною. Зокрема Ярослав Поліщук наголошує на ритмічності та аритмічності романного часу [9, с. 94].

На перший погляд простою видається фабула роману: поліський селянин Яків Мех (на прізвисько Цвіркун), готуючись до сторічного ювілею, згадує найважливіші події свого життя. Сучасні епізоди чергуються зі спогадами героя, котрі переносять його то у віддалене, то в недавнє минуле, щоб знову повернутися у сьогодення. Простежуючи столітню долю протагоніста, автор зосереджується на наскрізних загальнолюдських цінностях таких, як: Бог, добро, краса,

кохання, родина. Письменник демонструє історію життя Якова через почуття та переживання більше, ніж події. Крім того, літературознавець Ярослав Поліщук наголошує, що зазначений твір у жанровому відношенні є історичним [9, с. 91]. З таким підходом можна посперечатися. Адже традиційно історичним визначають той твір, який віддалений у часі, як правило, впродовж сімдесяти років. В аналізованому тексті дія розпочинається сто років тому, але закінчується у наш час.

У структурі тексту детально зображуються історичні події – період Першої та Другої світових війн. Останню війну представлено надзвичайно трагічними декількома епізодами. Головного героя Меху вивозять у концтабір до Німеччини, а коли його звільняє Червона армія, то він встигає повоювати на її боці. Чоловіка використовують у якості гарматного м'яса під час наступу на Берлін: направляють прямо на щільно заміновані території в 20-кілометровій зоні навколо міста. За деякими даними близько чотирьох тисяч радянських військових загинуло таким чином, бо Сталіну хотілося якомога швидше взяти Берлін.

Відомий ще один історичний факт: перед 1941 роком німці відпускали українців з табору і навіть пропонували велику платню, розраховуючи на те, що вони приєднаються до Вермахту. Але Яків Мех відмовляється від цього, бо проти німців та відчуває, що йому доведеться воювати проти українців з СРСР. Протагоніст не бере особистої участі в УПА, але всіляко допомагає і навіть убиває одного зрадника, який у 1947 році хоче видати НКВС всіх повстанців, включно з його сім'єю. Як бачимо, у романі «Століття Якова» Володимир Лис порушує проблему людини, її долі та життя в ретроспективі часу.

Твору притаманне філософське осмислення подій столітньої історії життя Якова Меху. Персонаж символізує мудру сивочолу людину, яка багато побачила та пережила у житті, та має здатність до філософських узагальнень. Тому небезпідставно дослідниця Галина Авксентьева визначає твір як екзистенційно-психологічний роман-сповідь [1, с. 3]. У романі простежуються такі екзистенціальні мотиви, як: самотність, абсурдність, проблема вибору та ін. Зокрема, через внутрішнє мовлення передає автор роздуми Якова про швидкоплинність столітнього життя: «І раптом подумав: якщо добре поміркувати то, Господи, життя промайнуло, як один-єдиний день. Бо де воно? Марєво, сон, хоч і поле в тому сні нібито велике було, і

річка, яку перепливав, широка» [7, с. 220]. Підводячи підсумок своєму життю, герой при цьому відчуває себе покинутим. Екзистенційні мотиви самотності героя вбачаємо у таких рядках: «Нікого. Тиша над нічним селом, сповитим густою темрявою, яке батожить холодний осінній дощ. І серед цієї просякнутої холодом і дощем тиші біліє, мокнучи, старий, майже столітній дід. Не в силі зрушити з місця, чогось чекає посеред своєї самотності» [7, с. 192]. У зазначеному епізоді образ самотності набуває символічного наповнення.

Сюжет роману розвивається як ланцюжок спогадів, як сповідь персонажа: єдність часів підтверджується через єдність роду та спільність переживань. Герой осмислює власні вчинки, прагне дати їм оцінку, розмірковує над своєю долею, згадує трагічні моменти життя, постійно напружуючи психіку.

Автор наповнює твір саморефлексіями протагоніста. Зображуючи роздуми і самовиявлення героя, автор використовує невластне пряму мову: «Яків мовчав. Не міг відмовитися від Улянки, хоч і майнула думка, що то був би вихід – його слово, клятва чи що там ще. Що своєю зрадою, авжеж, бо весілля й було зрадою, вона заслуговувала на зраду від нього. На помсту. На те, щоб... Щоб поквитатися з ними обома, з їхньою любов'ю, подумалось зненацька. Али ж... Али ж тут він згадав, що вона вже носить у собі, під серцем, його майбутню дитину. І той маленький росточок вже пустив коріння в його серці. Він мовби збирався зрадити і свого сина (сина? подумалося про сина), а може, й щось більше за те життя, що тількино зародилося в Улянці. Незмірно більше» [7, с. 37]. Перше юнацьке кохання та зрада нареченої залишають драматичні переживання на все життя. Лише з часом приходить усвідомлення та розуміння ситуації: «Щось нове до Улянки почуває, а як його назвати – не знає. Ніби перед собою не кохану дівчину (тепер вже жінку) бачить, а сестру свою. Сестру, котру тре' оберігати. Як – не знає. Але берегтиму, віднині, може, навек, може, й у споміні» [7, с. 43]. Таким чином, автор прагне відтворити внутрішній розвиток свого героя у процесах психологічного життя.

Самореалізація протагоніста припадає на 30 – 40-і роки ХХ століття (його юність та молодість): Яків закохується, одружується, розростається його родина, випробовується характер. Водночас це «... період найдраматичніших суспільних катаклізмів сторіччя, і Якову доводиться сповна зазнати страхітливих випробувань і втрат

тієї доби. Гідним завершенням символічної хронометрії епохи має стати столітній ювілей Якова» [9, с. 93].

Яків Мех є центральним персонажем твору, але не зважаючи на це, автор не зациклюється на оповіді лише про нього. Детально розкриваються характери батьків, нареченої, дружини, дітей, Оленки та ін., але саме крізь призму сприйняття протагоніста. Тому психологізм є значущим чинником, що визначає художність твору. Психологізм вбачаємо у відтворенні динамічного духовного, внутрішнього життя Якова, тобто у поєднанні багатьох мотивів, їх взаємодії.

Володимир Лис – глибокий аналітик, що простежує діалектику людських почуттів, відтворює стан душі персонажа в той чи інший момент. У тексті наявні численні внутрішні монологи, що виразно підкреслюють переживання та настрої персонажа. Найчастіше вони побудовані на риторичних запитаннях головного героя, що звертається сам до себе і перетворюються на «думання в голос»: «Їден я остався. Ольга є, али дочка. А чого я остався? Бо так вгодно Богові. А чого вгодно?.. Ет, старий, про що думаєш? Про що думаєш, старий...» [7, с. 4]. Чоловік розмірковує про свою місію напередодні ювілею. Такого плану рефлексії Якова є визначальними для роману.

**Висновки.** Проаналізований роман Володимира Лиса є жанрово розгалуженим та багаторівневим. Автор, послуговуючись універсальними категоріями романного мислення, здійснює оригінальне переосмислення жанру на рівні поетики композиції, фабульно-сюжетних відношень. Письменник прагне до епічної масштабності та водночас скрупульозної деталізації зображення, ретельної фіксації усіх буттєвих моментів. У романі «Століття Якова» ретроспекція функціонально виступає еквівалентом іншої точки зору, минуле зіставляється з теперішнім, детермінує його. За жанровим різновидом – це родинна сага історично-філософського, психологічно-сповідального характеру.

### *Література*

1. Авксентьева Г. Поетикальні виміри романістики Володимира Лиса. *Міжкультурна комунікація: проблеми та перспективи: Збірка наукових праць* / ред. кол.: М. Л. Дружинець. Тирасполь : Поліграфіст; Одеса : Б. в., 2012. С. 3 - 9.

2. Баррі Пітер. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / Пер. з англ. О. Погинайко і наук. ред. Р. Семків. Київ : Смолоскип, 2008. 360 с.

3. Білоцерківець Н. Література на роздоріжжі. *Критика*. 1997. № 1. С. 27-34.

4. Забужко О. Направду добра книжка. *Лис В. Століття Якова*. Харків, 2011. С. 5-6.

5. Клименко О. Кілька слів про «Століття Якова» Володимира Лиса. URL: <http://litakcent.com/2010/10/29/dvi-recenziji-na-bestseller-volodymyra-lysa/>

6. Лис В. Саме такою повинна бути справжня література. URL: <http://www.pravda.lutsk.ua/ukr/news/821/>

7. Лис В. Століття Якова. Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2011. 240 с.

8. Новацький А. Роль пам'яті в будівництві національної ідентичності («Країна гіркої ніжності» Володимира Лиса). *Слово і Час*. 2020. № 1. С. 40-49.

9. Поліщук Я. Ревізії пам'яті: літературна критика. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2011. 216 с.

10. Сивокінь Г. У вимірах сприймання. Теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функцій. Київ : Фенікс, 2006. 304 с.

11. Соколова А. Етноментальні константи портрета поліщука в художньому просторі роману Володимира Лиса «Століття Якова». *Слово і Час*. 2017. № 12. С. 28-33.

**Оксана Карауш,**  
*студентка 4 курсу 1 групи  
філологічного факультету  
Науковий керівник – канд. пед. наук, доц.  
О. А. Кучерява*

## **ШЛЯХИ РОЗВИТКУ ЕМОЦІЙНОГО ІНТЕЛЕКТУ УЧНІВ НА УРОКАХ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ**

Як відомо, емоційний інтелект – одне з найважливіших понять, яке знаходиться в центрі уваги нової української школи. Якщо раніше акцент робився переважно на розумовому розвитку, то сьогодні вчитель повинен працювати з емоційною сферою учнів.

Визначення й структура емоційного інтелекту спираються на такі ключові слова, як мотивація (інтерес), соціальні (комунікативні) вміння й навички, емпатія, самосвідомість.

У формуванні мовної особистості учня ці компоненти відіграють важливу роль, тому сучасна лінгводидактика збагачується методами і прийомами, які б сприяли розвитку емоційного інтелекту. Від рівня сформованості компонентів емоційного інтелекту залежить ефективність та успішність навчання.

Питаннями розвитку емоційного інтелекту займалися такі вчені, як І. Н. Андреева, А. І. Богосвятська, Г. Г. Гарскова та Т. С. Кириленко, Т. М. Лапшина, В. Л. Поплужний та інші.

**Мета** започаткованого дослідження – визначити та проілюструвати шляхи розвитку емоційного інтелекту учнів на уроках української мови в ЗЗСО.

Аналіз психолого-педагогічної літератури дозволив виділити такі аспекти в структурі емоційного інтелекту [1; 2; 4]:

Емоційний інтелект – це спроможність людини розуміти інших, усвідомлювати мотиви їхньої діяльності, а також спроможність розуміти власні почуття, емоції, вміти їх регулювати та висловлювати. У структурі емоційного інтелекту виділяють декілька компонентів: мотивацію (інтерес), самоусвідомлення, емпатію та соціальні навички.

Як стверджують Е. Л. Носенко й Н. В. Коврига, людина, що володіє емоційним інтелектом, має п'ять основних здібностей:

1. Усвідомлення людиною власних емоцій.
2. Регулювання емоцій.
3. Спроможність мотивувати себе до діяльності.
4. Розпізнавання та розуміння емоцій, що виникають в інших людей.
5. Вміння підтримувати доброзичливі відносини з оточуючими [4, с. 26 – 27].

Мета базової загальної середньої освіти – це розвиток і соціалізація особистості учнів, формування в них світоглядних орієнтирів, творчих здібностей, здатності до саморозвитку і самонавчання в умовах глобальних змін і викликів [3].

Відповідно розвиток емоційного інтелекту – важлива складова освітнього процесу, яка передбачає роботу над вміннями контролювати власні емоції, використовувати інтуїцію, а також комунікативними вміннями й навичками. Загальновідомим є той

факт, що урок, наповнений позитивними емоціями, допомагає налаштувати учнів на продуктивну інтелектуальну роботу, забезпечити успішне сприймання, усвідомлення й запам'ятовування нового матеріалу.

Вимоги до рівня сформованості емоційного інтелекту в учнів окреслені в чинній шкільній програмі з української мови, зокрема закладені в ціннісній складовій: учень повинен критично ставитись та оцінювати свою роботу, здійснювати внутрішній самоконтроль, цінувати й прислухатись до думки співрозмовника, прагнути до самовдосконалення тощо [3].

Так, дослідники виділяють декілька важливих технологій для розвитку емоційного інтелекту учнів на уроках у ЗЗСО:

1. технологія особистісно орієнтованого розвивального навчання;
2. проектні технології;
3. технологія критичного мислення;
4. технологія ігрового навчання;
5. арт-технології тощо.

Проілюструємо на прикладі шляхи реалізації технології особистісно орієнтованого розвивального навчання, у центрі якої знаходиться особистість дитини, її самобутність, самоцінність і яка безпосередньо спрямована на формування в учнів здатності до самопізнання і самовдосконалення. С. І. Подмазін запропонував етапи особистісно зорієнтованого уроку, які ми конкретизували методами і прийомами, що забезпечують розвиток емоційного інтелекту. За основу було взято урок української мови в 5 класі на тему «Іменник».

I. На **етапі орієнтації** важливо створити позитивну установку на роботу, спиратись на особистий досвід учнів з конкретної теми/проблеми. Він включає мотивацію навчальної діяльності учнів (прийом «*Дерево пророцтв*»), емоційне налаштування (прийом «*Тепло душі*»).

#### *1. Прийом «Веселка»*

Значення кольорів:

помаранчевий – радісний, піднесений настрій;

червоний – нервовий, збуджений;

синій – сумний, пасивність, бажання відпочити;

зелений – активність, радість;

фіолетовий – неспокій, тривожність, близький до розчарування.



- На партах у вас лежать кольорові картки, оберіть картку відповідно до свого настрою. Сподіваюсь, що наш урок не зіпсує настрої тим, у кого він гарний, і значно покращить тим, хто вибрав темні кольори.

2. *Гра «Зірви яблуко»* (на дошці намальоване дерево, на якому наклеєні яблука, кожне яблуко – це питання).

Учитель: Вам необхідно зірвати яблуко й дати відповідь на запитання.

1. Що означає іменник?
2. Які іменники належать до істот? Наведіть приклади.
3. Які іменники належать до неістот? Наведіть приклади.
4. Які назви предметів вважаються загальними?
5. Які назви предметів вважаються власними?
6. З якої літери пишуться власні назви?

II. **Етап покладання мети** передбачає визначення разом з учнями завдань навчальної діяльності на уроці.

*Прийом «Незакінчене речення»*

На уроці хочу почути про ...

Мені було б цікаво з'ясувати ...

Хочу навчитися ...

Сподіваюся відкрити для себе щось нове ...

III. **Етап проектування** — це залучення учнів до планування навчальної діяльності на уроці.

*Гра «Учень замість вчителя»*

Завдання: уявити себе вчителем, який прийшов на урок у 5 клас і якому потрібно розповісти учням все про іменник.

IV. **Етап контрольної оцінювальної** передбачає залучення учнів до контролю за розвитком навчальної діяльності; переживання ситуації успіху.

*1. Рефлексія*

На уроці я дізнався (лася) ...

Було цікаво ...

Було складно ...

Тепер я зможу ...

Я навчився (лася) ...

2. Заповнення карток самооцінювання роботи на уроці.

Як стверджують науковці, розвинений емоційний інтелект гармонійно впливає на розвиток і вдосконалення творчих здібностей учнів. У цьому аспекті вчитель може звертатись до арт-

технологій: елементів образотворчого мистецтва на уроці (колажів, слайдів, малювання емоцій, асоціативного малювання), драматерапії (драматизація емоцій, фантазування, етюдів), казкотерапії, музикотерапії, сюжетно-рольових ігор.

У підсумку підкреслимо, що освітні технології, які пропонує нам сучасна педагогіка й лінгводидактика, містять глибокий потенціал щодо формування емоційно-ціннісного ставлення учнів до себе та інших, сприяють розвитку інтелектуального і творчого потенціалу дітей.

Учитель повинен прагнути, щоб методи та прийоми навчання, які він використовує на уроках української мови, мотивували учнів до навчальної діяльності й забезпечували формування в них пізнавального інтересу.

### *Література*

1. Гарскова Г. Г. Введение понятия «эмоциональный интеллект» в психологическую теорию. *Тезисы науч.-практ. конф. «Ананьевские чтения»*. СПб. : Изд-во СПб. ун-та, 1999. С. 25-26.

2. Люсин Д. В. Новая методика для измерения эмоционального интеллекта: опросник Эм Ин. *Психологическая диагностика*. 2006. № 4. С. 3-22.

3. Навчальна програма для 5-9 класів з української мови для загальноосвітніх навчальних закладів. Міністерство освіти і науки України. – [Електронний текст]. – Режим доступу: <https://mon.gov.ua/ua/osvita/zagalna-serednya-osvita/navchalni-programi/navchalni-programi-5-9-klas>

4. Носенко Е. Л., Коврига Н. В. Емоційний інтелект: концептуалізація феномену, основні функції : монографія [для викладачів, аспірантів, студентів вищ. навч. закл.]. Київ, 2003. 159 с.

*Евеліна Босва,  
канд. філоло.х наук, доц.  
Дарія Коржук,  
магістрантка 1 року навчання  
філологічного факультету*

## **ФУНКЦІЇ СЛЕНГУ В УКРАЇНСЬКІЙ МОЛОДІЖНІЙ СУБКУЛЬТУРІ: ПРАГМАТИЧНИЙ АСПЕКТ**

**Постановка проблеми.** Останні кілька десятиліть спостерігається серйозне поживлення в дослідженні розмовного мовлення – як його «літературної» частини, так і позалітературних явищ. Активізація та розширення стилістичних функцій розмовної лексики, серед якої провідну роль відіграє сленг, експліцитно виявляє основні пріоритети сучасного мовного розвитку. Ставлення до сленгу, експресивно-емоційної лексики усного розмовного мовлення, неоднозначне – особливо серед науковців. Одні оцінюють його прихильно, визнаючи у ньому невичерпний мовотворчий потенціал, інші заперечують, вказуючи на негативну конотацію сленгізмів. Але завданням лінгвіста є не затаврувати будь-який мовний феномен як негатив, а зрозуміти його витoki, проаналізувати, що стоїть за мовним знаком і з якою метою він використовується у мовленні. Усі ці фактори визначають *актуальність* представленої розвідки, яка у певній мірі пов'язана з необхідністю ґрунтовного аналізу причин сучасного посилення ролі маргінальних елементів у мові, адже на основі функціонально-стилістичного аналізу нелітературної лексики у різних мовностилістичних сферах можна говорити про лінгвокультурні орієнтації в сучасному періоді розвитку мови.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Аналізуючи місце сленгу в сучасному молодіжному мовному дискурсі, ми спираємось на дефініцію сленгу, подану дослідником В. О. Хом'яковим, який визначає сленг як «особливий периферійний пласт нелітературної лексики і фразеології, що знаходиться як поза межами літературно-розмовної мови, так і поза діалектами загальнонаціональної мови» [5, с. 71]. Дослідженню сучасного українського сленгу і його місця в мовному і метамовному дискурсі присвятили свої роботи Л. Ставицька, О. Поповченко, О. Горбач, Р. Шевченко, Н. Карпалюк, Т. Кондратюк, С. Пиркало та інші. Але проблема ненормативної лексики залишається актуальною і тому першочерговим завданням,

на нашу думку, є зберегти «живу мову», не втратити те, що вона сама і породила. І хоча сленг з усіма інкорпорованими жаргонами, залишками арго та нальотом вульгаризованої лексики презентує мову не з «парадного» боку, але це є жива мовна стихія, своєрідна «мовна лабораторія».

**Метою статті** є аналіз українського сленгу, дослідження особливостей функціонування цих номінацій у молодіжному середовищі.

**Виклад основного матеріалу.** Як відомо, кримінальна субмова та молодіжна субмова вважаються на сьогодні важливими соціолінгвістичними та соціокультурними конгломератами у суспільному просторі української мови. Щодо молодіжної субмови (яка вирізняється на фоні загальнонародної мови специфікою лексико-фразеологічної підсистеми), то її межах виділяють чотири рівня субстандартних мовних проявів у мовленні молоді відповідно до їх віку. Перший рівень становлять номінації так званого дитячого мовлення, аномальні з погляду стандартної лексики дорослих. Другий рівень вікових субстандартів – номінативно-експресивна система мови підлітків у групових та регіональних варіаціях: «вуличних», шкільних, субкультурних тощо. Третій рівень – лексико-семантичні підсистеми соціально-професійної орієнтації (студентський жаргон, армійський, жаргони музикантів, програмістів, журналістів тощо). Четвертий рівень молодіжних субстандартних утворень – інтержаргон (лексико-семантичні й фразеологічні одиниці стійкі й широко вживані, такі, що виявляють тенденції до розширення вжитку). «Дитяча мова» – це індивідуальна творчість дитини у відповідності до законів логіки мови, у рамках програми, заданої нормою мови. Дитина прагне оволодіти мовними стандартами, прийнятими у соціумі. У підліткових жаргонах прагнення позбавитися дитячої залежності від дорослих проявляється у відчуженні від суспільства та його норм. Починає формуватися прагнення «бути не як усі» = «бути не як дорослі». Швидко засвоювана підсистема жаргонних номінацій стає частиною підготовки підлітка до самостійного життя. Водночас підліток прагне до корпоративності: «бути як свої» тобто зовнішній вигляд, стиль поведінки, особливо мовної, мають бути такими, як це прийнято в групі (у групі, зазначають психологи, підліток почувається впевненіше, там він реалізує свою потребу в ігровій поведінці та розслабляється від напружених ієрархічних стосунків «дорослого»

світу [2, с. 129 – 130]. Зазначимо, що професійно орієнтовані жаргони молоді властиві більш дорослим молодим людям. На цьому віковому етапі зростає прагнення герметичності, схильність до корпоративного сприйняття об'єктів. Але мовна інтеграція відбувається в різноманітних об'єднаннях за інтересами, у студентських корпораціях, у жорстко регламентованих армійських колективах, у групах акторів, спортсменів, наркоманів та ін. На соціально-професійному рівні молодіжного мовлення субстандартні формуються під впливом двох стимулів. Перший із них, семантико-номінаційний, спонукає молодь, яка освоює певний вид діяльності (чи зіткнулася з такою діяльністю) заповнити лакуни – дати назви тому, що, з погляду мовця, не має назви чи адекватного позначення, вибрані й по-новому представлені елементи довкілля отримують номінації, відповідні соціально-груповому баченню та смакам. Певні поняття, актуальні для даної групи, отримують лаконічні (однослівні) номінації. Останні з самого початку відбивають емоційне ставлення до них мовця (позитивного, негативного, насмішкуватого, іронічного тощо). Другий стимул породження соціально-професійних молодіжних лексем – прагматична трансформація: нейтральні загальноновживані назви замінюються експресивними, набувають властивості ментальності молоді підвищеної емоційності, зніженості, комічності, іронії. Серед професійно орієнтованих молодіжних жаргонів виділяють зокрема студентський, комп'ютерний, естрадно-музичний, армійський [4, с. 44 – 54].

Четвертий рівень молодіжних субстандартних утворень – інтержаргон (лексико-семантичні й фразеологічні одиниці стійкі й широко вживані, такі, що виходять за межі корпоративного вжитку). За своїм походженням ці слова прийшли з кримінального мовлення чи з професійного жаргону, але згодом втратили свою функціональну обмеженість [1, с. 53]: у кримінальному арго *чувак* «молодий хлопець (не злодій)», *тусоватися / тасоватися* «збиратися (про компанію злодіїв)» та «красти», а в інтержаргоні (сленгу) *чувак* «молодий хлопець (з негативним відтінком)», *тусоватися* «зустрічатися, спілкуватися в групі за спільними інтересами», а також «відпочивати, ходити без певної мети» [4, с. 58]. Мова молоді (від підліткових жаргонів до масового сленгу) має не тільки модус експресивного відчуження, а й ще одну характерну особливість, привабливу і для «дорослих»: тенденцію до гумору, жарту, іронії. Сленг – засіб

розваги, мовної гри [4, с. 61]. Цей ефект створюється завдяки особливій лексиці та семантиці сленгових одиниць.

За нашими спостереженнями, людина – один із найпопулярніших об'єктів метафоричної номінації у жаргонах. Мовна опозиційність, корпоративна відокремленість членів соціальних та соціально-професійних угруповань часто характеризуються вираженням оцінної експресії особистості залежно від того, до «своїх» чи до «чужих» вона належить. Для носіїв кримінального арго центральний об'єкт антропофобії – представники правоохоронних органів. Так, у словниках російського кримінального арго наведено понад 130 номінацій на позначення міліціонера. В інших субмовах об'єктами зневаги є «дорослі» (у підлітковому жаргоні), «чужі» поза межами групової діяльності та ті, хто недостатньо володіє професійними навичками (професійні жаргони) [4].

Оскільки значна частина носіїв жаргону це учнівська та студентська молодь, то серед жаргонізмів на позначення людини представлені назви вчителів та викладачів, а також студентів. Учителька називається *вчителюця*, *вчиха*, *учителюця*, *учиха* [3, с. 91], *училка* [3, с. 302], вчителька хімії – *хімічка* [3, с. 316]. Характерно, що назви шкільного учителя чоловічої статі в аналізованому словнику жаргонізмів відсутні. Це зумовлено тим, що абсолютну більшість серед шкільних учителів становлять жінки. Студент у жаргоні називається *студ*, *студік*, *студяга* [3, с. 20], абітурієнти – *абітура*, *абітуха* [3, с. 45]. Є низка жаргонізмів на позначення студентів різних спеціальностей: *звір* – студент біофакультету [3, с. 144], *медун* – студент медичного вищого навчального закладу [3, с. 190], *педик* – педагог або студент педагогічного вузу [3, с. 225]. Жаргонізми можуть так іменувати студента певного курсу, найчастіше першого. Пор. назви першокурсника: *первак* [3, с. 226], *салага* [3, с. 269], *чайник* (одне із значень першокурсник) [3, с. 324]. Одне із значень слова *фазан* – студент третього курсу [3, с. 303]. Студент другого курсу – *лижник* (зібрано польовим методом). Цю назву утворено від *лижник* «людина, що катається на лижах». У *лижника* дві лижі, тому вживається така номінація. Жаргонні іменування людини включають актуальні для певної частини молоді назви за приналежністю до певної субкультури. *Неформал* – це людина, що не вписується в натовп, «біла ворона», представник контркультури тощо [3, с. 211]. *Кислотник* – представник окремої субкультури людей, об'єднаних спільним захопленням музикою в стилі acid house: люмінесцентні

кольори в одязі, різнобарвне волосся, аксесуари з зображенням інопланетян [3, с. 159]. *Металіст* – 1) музикант, що грає в стилі heavy metal; 2) прихильник важкої музики в стилі heavy metal [3, с. 193]. *Технар* – 1) музикант, який грає електронну музику в стилі техно; 2) прихильник музики в стилі техно [3, с. 289], *Скінхед* – 1) неонацист агресивний підліток, хуліган [3, с. 274]. *Хонер* – представник так званої «вуличної» субкультури любителів хіп-хопу [3, с. 318].

Невід’ємну частину військового сленгу становлять армійські найменування. Тут теж виокремлюється кілька груп. Є іменування солдат: *салабон* – новобранець-військовослужбовець [3, с. 269], *салага* – солдат [3, с. 269], *череп* – солдат, наступний в ієрархії перед «дідом» (інформація, зібрана польовим методом, пор. явно помилкове тлумачення значення цього слова як «солдат, наступний в ієрархії після дідів» у [3, с. 325], *дід* – солдат від черепа до демобілізації [3, с. 112]. Є іменування офіцерів: *лей* – лейтенант [3, с. 180], *полкан* – полковник [3, с. 275], *старлей* – старший лейтенант [3, с. 280]. *Служба* – звертання до солдата або до представника правоохоронних органів.

Товариські стосунки у молодіжному сленгу також представлено широко. Так, слово *товариш* має в українському жаргоні багато назв: *аміго* [3, с. 47], *битяй* [3, с. 59], *друган* [3, с. 116], *кент* [3, с. 158], *корэфан*, *кореш* [3, с. 169], *пацан* [3, с. 224]. Іронічною є назва *друга*, доброго знайомого *бандит* [3, с. 54]. У значенні «друг» можуть вживатися також деякі назви чоловіка – *чувак*, *чувачок*, *чувань*, *чувирло* [3, с. 328], *чувіло* [3, с. 328]. Назва особи жіночої статі симетрична за своєю семантикою назві друга, виявлена лише одна: *товарка* – товаришка, подруга [3, с. 290]. У цьому випадку йдеться про дружні стосунки між жінками, бо на позначення дівчини, яку пов’язують із хлопцем / чоловіком сексуальні (любовні) стосунки, назв існує більше: *бірка* – постійна дівчина певного хлопця [3, с. 60] та назви з семантикою «кохана дівчина»: *буся* [3, с. 69], *гьорла* [3, с. 103], *подруга* [3, с. 241].

Назві товариша в жаргоні виразно протиставлені іменування незнайомої людини. Їх набагато менше, ніж позначень друга, і при цьому вони виразно негативно оцінні: *демони* – незнайомці [3, с. 108], *чорт*, *чорнило* – незнайома людина [3, с. 328]. Про негативну оцінність слова *демони* свідчить те, що інше жаргонне значення цього слова «міліціонери»: в кримінальному аргі, що постачало

сленгу деякі лексеми, назви представників цієї професії мали, звичайно, яскравий негативно оцінний сенс.

У жаргоні представлені назви понять, що пов'язані із сімейними стосунками та спорідненістю, як іменування батьків («батько», «мати», «батьки»), а також іменування брата. *Батько* іменується *батьа*, *батьяня*, *коркодитель* [3, с. 169], *папик* (одне із значень) [3, с. 222]. Назва *папик* є запозиченням з російського сленгу *батьа* й *батьяня* з російського просторіччя. *Коркодитель* скоріше за все утворено від рос. родитель «батько» + жартівливе зближення з жартівливим розмовним *коркодил* «крокодил». *Мати* має у сленгу такі назви: запозичене з англійської *мазер* [3, с. 180], з французької – *маман* [3, с. 189] та назва, утворена, мабуть, жартівливим зближенням загальнонародної назви *мати* зі співзвучним іменем: *матильда* [3, с. 190]. Батьки називаються *доки* [3, с. 114], очевидно, скорочення від доктор, пор. *док* «звертання до друга, старшого чоловіка» [3, с. 114], *коркодители* [3, с. 169], *предки* [3, с. 250], *старі* [3, с. 280]. Назви *брата* у сленгу запозичені з англійської мови – *браза*, *бразер* [3, с. 66] або утворені суфіксацією від слова брат: *брательник* [3, с. 66], *братуха*, *братухан* [3, с. 67]. Останні дві лексеми можуть вживатися не лише на позначення брата, а і як звертання до друга або доброго знайомого. Виявлена лише одна назва *сестри-рося* [3, с. 267]. У сленгу можуть з'являтися також жартівливі, експресивні прізвиська відомих співаків, музикантів, музичних гуртів. Співачку Земфіру називають *Зема* [3, с. 144], музиканта й співака Сашка Положинського – *Положок* [3, с. 242], співака Адріано Челентано – *Челік* [3, с. 325], групу «Мумій Троль» – *Тролі* [3, с. 296]. Прізвиська можуть отримувати й письменники та поети, близькі молодіжній аудиторії. Поет Сергій Жадан має прізвисько *Кажан* [3, с. 153], письменник Андрій Кокотюха – *Кактус* [3, с. 154], письменник Юрко Покальчук – *Пако* [3, с. 220], поет Олег Соловей – *Пташечка* [3, с. 258], поет Ігор Римарук – *Римар* [3, с. 262], письменник Володимир Цибулько – *Цибуля* [3, с. 322]. Ці прізвиська утворюються шляхом усічення прізвища (Челентано > Челік, Римарук > Римар), шляхом усічення прізвища або псевдоніма й додаванням афікса (Земфіра > Зема, Положинський > Положок, Покальчук > Пако), а також шляхом жартівливої трансформації, яка передбачає наближення до інших, співзвучних, проте зовсім інших за значенням, слів мови (Жадан > Кажан, Цибулько > Цибуля). Крім того, прізвище може замінятися



найменуванням, яке близьке за значенням до слова, що мотивувало це прізвище (Соловей > Пташечка).

Є жаргонізми, що позначають професію. Водій чи незареєстрований таксист називається *грач* [3, с. 100], ще одна жаргонна назва водія – *драйвер* [3, с. 115] < англ. *driver*. *Айболіт* – лікар [3, с. 46], від іменувань персонажа відомого твору Корнія Чуковського для дітей «Доктор Айболит», *барига* – торговець, перекупник або (у вужчому значенні) торговець наркотиками [3, с. 55], *журик*– журналіст< журналіст (усічення основи + суфікс -ік). *Технар* – представник технічної спеціальності [3, с. 289].

**Висновки.** Наш матеріал засвідчує, що часто найбільше назв отримують поняття та явища, які оцінюються мовцями негативно (пор. великі синонімічні ряди на позначення понять «дурень», «гомосексуаліст», «алкоголік», «міліціонер», «легкодоступна дівчина», «повія», «наркоман» та ін.). Адже саме негативні емоції людини є біологічно та соціально важливими для неї, для її виживання. Вважаємо, не випадково номінації, що вказують на психічні особливості та риси характеру людини, відбивають риси, оцінювані негативно. В українському сленгу у цій групі назв представлені негативно оцінні номінації (за винятком поодиноких позитивно оцінних *фірмач* «витівник, вигадник, веселун», *банш* «розумна людина»). Сленгові найменування людини утворюються тими самими шляхами, що й усі інші слова: а) морфологічним шляхом (*крутилка* «успішна, впевнена, модно вдягнена дівчина», *журик* «журналіст»), б) семантичного розвитку вже існуючого у мові слова (*швабра* «довга, худа дівчина», *баклажан* «алкоголік»), в) шляхом запозичення з іншої мови (*бейбі* «маленька дитина» < англ. *baby*, *воркер* «робітник» < англ. *worker*).

Отже, іменування людини за різними її соціальними, фізичними та психічними особливостями відбивають особливості системи цінностей у молодіжному сленгу та свідомості носіїв сленгу та відповідно особливості їхньої ментальності.

### *Література*

1. Ермакова О. Современный молодежный жаргон и его место среди других некодифицированных систем русского языка. *Sprachlicher Standartund Substandard*. Vom. 12-16. October 1992 in Berlin. Wiesbaden - Harrassowitz, 1994. С. 49-64.

2. Кон И. С. Психология ранней юности. Москва: Просвещение, 1989. 255 с.

3. Словник сучасного українського сленгу / Упоряд. Т.М.Кондратюк. Харків : Фоліо, 2006. 350 с.

4. Химик В. В. Поэтика низкого, или просторечие как культурный феномен. СПб : Филологический факультет СПбГУ, 2000. 272 с.

5. Хомяков В. А. Три лекции о сленге: пособие для студентов филол. факультетов. Вологда, 1970. 160 с.

*Олена Шендрик,  
магістрантка 1 року навчання  
філологічного факультету  
Науковий керівник – канд. філол. наук, доц.  
Боєва Е. В.*

## **МОВНА ПРЕДСТАВЛЕНІСТЬ КОНЦЕПТУ «ВРОДА» В НАРОДНОПОЕТИЧНОМУ МОВЛЕННІ**

**Постановка проблеми.** Важливе місце у сучасній лінгвістиці посідає дослідження концептів, яке стає актуальним в умовах, коли у суспільстві болючим є питання про відродження національної свідомості. Як зазначає В. Л. Постовалова, «кожна людина володіє індивідуальним когнітивним простором, набором колективних когнітивних просторів тих соціумів, в які вона входить, і когнітивною базою тієї національно-культурної спільноти, членом якої вона є. На національному рівні простір представлений «національним культурним простором», який розуміється як інформаційно-емоційне («етнічне») поле, як сукупність усіх індивідуальних і когнітивних просторів, як усе різноманіття реально існуючих і потенційно можливих уявлень носіїв національного ментально-лінгвального комплексу» [1, с. 6]. «Мовна картина світу» відіграє істотну роль у формуванні відношення індивіда до світу та явищ, у формуванні ставлення до них. Особливості мови значною мірою відображають особливості світосприйняття, світоставлення і світооцінювання і закріплюють їх у свідомості людини. Дослідження етнокультурних концептів у їх діяхронному (історичному) вимірі пов'язане з певними труднощами, оскільки практично унеможлиблює експериментальну

перевірку та підтвердження гіпотез і висновків. Проте існують такі джерела, багаті на інформацію, які дозволяють розкривати якісний зміст концептів. У культурному арсеналі кожного етносу є складова, що має вказані риси етнокультурного та історичного виникнення, емоційної забарвленості. Йдеться про фольклор, усну народну творчість, де знайшли своє відображення усі сторони та суттєві риси етнопсихіки. Отже, **актуальність** представленої розвідки зумовлюється недостатнім ступенем розробки концепту «*врода*» з точки зору когнітивної семантики. Крім того, антропоцентрична спрямованість сучасної лінгвістики потребує нового підходу до вивчення мовних явищ, і саме з цієї точки зору даний аспект має значний потенціал для дослідження.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Концепти є об'єктом вивчення когнітивної лінгвістики, спрямованої на дослідження пізнавальних процесів і ролі мови у їхньому здійсненні, на встановлення співвідношень між мовними і концептуальними структурами, пояснення когнітивної діяльності людини в процесах породження, сприйняття і розуміння мовлення, з'ясування принципів концептуалізації світу. Як відомо, становлення когнітивної лінгвістики відбулося в 70-ті роки 20 ст., її фундаторами вважають Т. ван Дейка, Р. Джекендорфа, М. Джонсона, Дж. Локоффа, Г. Томпсона, Ч. Філлмора, У. Чейфа. В Україні та Росії розробкою теоретичних проблем цієї галузі знання займаються С. А. Жаботинська, О. С. Кубрякова, В. І. Постовалова, О. О. Селіванова, Ж. П. Соколовська та інші відомі вчені. Вже доведено, що мовна картина світу доповнює об'єктивні знання про реальність. Сукупність цих знань, закарбованих у мовній формі, являє собою те, що в різних концепціях називається то як «мовний проміжний світ», то як «мовна репрезентація світу», то як «мовна модель світу», то як «мовна картина світу». В силу більшої поширеності ми обираємо останній термін. Поняття картини світу (в т.ч. і мовної) базується на вивченні уявлень людини про світ. Світ – це людина і середовище в їхній взаємодії, а картина світу – «результат переробки інформації про середовище і людину» [1, с. 17]. Роль мовної картини світу полягає, перш за все, в участі у категоризації й концептуалізації світу, об'єктивації нових структур знань.

У нашій роботі ми обрали для розгляду мовні засоби створення концепту «*врода*» в українській мовній картині світу з **метою**

визначити репрезентанти даного концепту в народнопоетичному мовленні.

**Виклад основного матеріалу.** Як відомо, український фольклор належить до найважливіших скарбів українського народу, який вклав у свої твори найкращі почуття. Уснопоетичне художнє слово супроводжувало людину з її першопочатків, з часів виникнення мови. Воно ввійшло у життя і побут народу як один із засобів задоволення притаманної людині потреби у прекрасному і як органічний компонент її вірувань та світоглядних уявлень. Усна народна словесність є однією з форм суспільної свідомості, узагальненням життєвого досвіду, виразником колективного світогляду, естетичного ставлення до дійсності.

У цій роботі ми звернулись до таких джерел, як народна пісня. Створюючись протягом віків, пісні стали справжньою художньою енциклопедією життя народу, його побуту, психології та ідеології. Народні пісні є свідченням високої талановитості народу як у поетичному, так і в музичному відношенні. Їх тексти створюють стереотипні для мовної культури образи, які втілюють уявлення мовного соціуму про явища ідеального та реального світу через призму вражень, почуттів тощо. Народні митці черпають засоби художньої виразності з довколишньої дійсності, маючи за взірць конкретні речі. Навіть гіперболізація свідчить про реалізм художнього мислення. Скажімо, зображення краси, сили кохання та інше. Саме в піснях вилілася вся минала доля, весь справжній характер України. Українські пісні – живі свідки далекого життя наших предків. Пісні допомагають краще пізнавати духовний світ народу, вони навчають розуміти й шанувати національне мистецтво, глибоко впливають на емоційний світ людини. Найціннішими здобутками творчого генію українського народу є мова і пісня; вони є неподільними і становлять основу національної самобутності. Пісні – найпоширеніший і найбагатший вид усної народної творчості, які з'явилися, вочевидь, тоді, коли людина почала виокремлювати себе, своє «я» з довколишньої природи, прислухалася до своїх емоцій та забажала їх відтворити. «Лірична пісня виникла тоді, коли в піснях з'являються художні образи і коли її однократна значимість для одного випадку замінюється спільною значимістю» [2, с. 108]. Найбагатшими за портретними характеристиками своїх героїв є ліричні пісні, тому свою увагу у дослідженні концепту *врода* ми зосередили саме на цьому жанрі. Наведемо кілька цитат з пісень, де

йдеться про зовнішність красунь-українок: *Ой у мене у садочку цвітуть незабудки./ Біле личко, чорні очка у моєї любки* [5, с. 96]; *Ой у любки тонкі губки, тонкі, червоненькі./ Вони медом не мащені, а так солоденькі* [5, с. 96]; *Кучерява та рум'яна, як ружа дівчина,/ Так ся любить попестити, як мала дитина* [5, с. 97].

Проаналізувавши тексти українських пісень, ми виявили, що концепт *врода* має наступні репрезентанти: *біле личко*; *білявочка*; *білі ручки*; *білі ніжки*; *біленькі плечі*; *чорні брови*; *шнурочки брови*; *очі сірі*; *очі чорні*; *очі карі*; *губки червоненькі*; *губки солоденькі*; *коса довга*; *коса пишна*; *коса руса*; *коса шовкова*; *дівчина струнка*; *дівчина з гнучким станом*; *дівчина висока*, *пишна*, *гордовита*. Як бачимо, майже всі репрезентанти концепту *врода* переважно стосуються зовнішності, обличчя красуні. Але увагу привертає і волосся, а саме дівоча коса як символ честі. Не останнє місце у питання вроди-краси має колір шкіри та статура. Характерним для фольклорної творчості наших предків було таке явище, як антропоморфізм – уявлення про те, що всі явища, речі, а також рослини і тварини мають ті ж властивості, що й люди: «зажурилася перепілочка», «плаче верба», «там сидів голуб з голубкою – обіймалися-цілувалися», «підіймає сова крильця, обіймає чорнобривця» та інші. Завдяки близькості до природи, поклонінню їй, її одухотворенню у пісенній творчості народу виникає безліч незвичайних образів.

Порівняння є частотним художнім прийомом у піснях; якщо йдеться про зовнішність, то тут маємо постійні оцінні характеристики: у вродливої людини *«оченьки, як тернок, брівоньки, як шнурок, рученьки, хоч милуй, губоньки, хоч цілуй»*. І навпаки, у неприємного чоловіка *«очі, як у жаби, стан, як у баби, руки-ноги, як у рака, а сам рудий, як собака»* [3, с. 37]. Порівняння також є основою метафори у випадках відсутності прямого зіставлення, проте воно може домислюватися.

Досліджуючи тексти пісень, ми виокремили наступні порівняння та метафори, а також прийоми паралелізму і стереотипи [3; 4; 5]: *гарна, як намальована*; *гарна дівка, як у лузі калина*; *врода, як Дунай-вода*; *личко, як яблучко*; *чорні очка, як терен*; *очі темні, як нічка*; *очі ясні, як день*; *брови, як шнурочок*; *білявка, як лілея біла*; *заговорить, як у дзвін задзвонить*; *як засміється, Дунай розіллється*; *обличчя, як із роси й води*; *круглолиця, як місяць уповні*; *зуби, як молоко*. Як бачимо, українські пісні багаті на незвичайні й чарівні образи. У

поетичній передачі дівочої вроди і щирої благородної душі народна фантазія виявила себе винятково щедрою і неперевершеною.

Образ дівчини, як жоден інший образ в українській поезії, виписаний з такою любов'ю і такою ніжністю, на які здатний лише народ з надзвичайно високим почуттям поезії і краси. Оспівування дівочої вроди – одна з тем ліричних пісень. За частотою вживання ми виокремили наступні фольклорні стереотипи та порівняння: чорні брови – 40; струнка – 7; карі очі – 25; гнучкий стан – 6; чорні очі – 21; зоря ясна – 6; біле личко – 19; дівка як горлиця – 6; руса коса – 16; висока – 5; брови як шнурочки – 16; ясні очі – 5; коса до пояса – 15; рожа – 5; білі ручки – 14; ростом невеличка – 4; рум'яне личко – 14; перепілонька – 4; очка як терен – 12; зіронька – 4; дівка як калина – 10. Інші є менш частотними. Як бачимо, серед лексем на позначення вроди найбільш часто натрапляємо на ті, що описують голову, волосся, обличчя (найбільшу увагу привертають карі та чорні очі, чорні брови-шнурочки, довга руса коса, личко біле та рум'яне). Очі найчастіше порівнюють з терном, а дівчину з квіткою та калиною, зорею та голубкою.

В порівняннях дуже влучно передаються оцінні характеристики певних істот чи предметів, які стають своєрідними оцінними еталонами української лінгвокультурної спільноти. Український народ виявляє значну спостережливість, обираючи об'єкт для зіставлення у навколишньому тваринному і рослинному світі, особливо серед свійських тварин. Сама ж людина крізь призму порівнянь є частиною великої і різноманітної образної картини світу, створеної певним етносом. Все те, що людина бачить у своєму буденному житті, що вона любить та шанує з самого дитинства – те й закладає основи її лінгвоментальності, яка знаходить найяскравіше вираження у фольклорі. Саме у фольклорі розвивається характер народу, його уподобання, звичаї, бачення світу.

Отже, ми можемо стверджувати, що в українських народних піснях ми бачимо портрет «національної душі». Вони є найбільш показовим матеріалом для вивчення стереотипних образів української мовної культури.

**Висновки.** Опрацювавши ілюстративний матеріал (контексти українських народних пісень), ми можемо стверджувати, що фольклорні тексти, які ми розглянули, створюють стереотипні для української мовної культури образи, що втілюють уявлення мовного

соціуму про концепт *врода* через призму вражень, почуттів, світогляду тощо.

Аналізуючи тексти народних пісень, ми зафіксували велику кількість лексем на позначення концепту *врода*, а виходячи з того, що пісні складав народ не одне десятиліття, а сотні років, можна стверджувати, що ці лексеми є стійкими стереотипами (те, що часто повторюється, стало узвичасним). Як відомо, однією з визначальних особливостей стереотипів є їхня часова стійкість – здатність утримуватися у свідомості багатьох поколінь носіїв етнічної культури. В українських народних піснях відбито портрет «національної душі». Вони є найбільш показовим матеріалом для дослідження і вивчення концептів.

Отже, комплексний підхід до розгляду концепту «*врода*» як лінгвокультурної константи української культури дозволив нам змодельовати його структуру, виявити особливості використання в мовній картині світу, визначити його роль у вербально-духовному потенціалі нації.

### *Література*

1. Постовалова В. Л. Картина мира в жизнедеятельности человека. *Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира*. Москва : Наука, 1988. С. 6-18.
2. Пропп В. Я. Фольклор и действительность. Москва : Наука, 1976. 178 с.
3. Українські народні пісні з нотами. Засвіти свічу воскову. Перлини української культури. Харків : Глобус, 2003. 205 с.
4. Українські народні пісні про кохання. Київ : Веселка, 1971. 210 с.
5. Українські пісні Верховини. Коломийки. Ужгород : Карпати, 1985. 360 с.

*Евеліна Босва,  
канд. філол. наук, доц.  
Марія Пеляк,  
магістрантка 1 року навчання  
філологічного факультету*

## **ФУНКЦІЙНА ПАРАДИГМА АНТИЧНИХ МІФОНІМІВ У ПОЕЗІЯХ М. ЗЕРОВА**

**Постановка проблеми.** Функціонування власних назв у художньому творі є вже традиційним предметом ономастичних зацікавлень. Необхідність розробляти цей напрямок лінгвістики визначається тим, що в художньому творі оніми стають одним із засобів художньо-стильового осмислення персонажів. На думку Ю. О. Карпенка, без аналізу власних назв «справжнє розуміння тексту, його глибинних, підтекстових змістових шарів, просто неможливе. Власні назви в тексті дають неоціненну інформацію для інтерпретації цього тексту, нерідко й таку, що іншими способами в тексті не виражена» [3, с. 69]. Отже, вивчення мови художньої літератури неможливе без дослідження власних назв. Вивчення онімів у тексті художнього твору є значущим і **актуальним** у сучасній лінгвістиці, про що свідчить значна кількість досліджень структурної організації ономастичного простору, стилістичних функцій онімів, їх асоціативних зв'язків, співвіднесених з реалізацією конкретного образу, авторською позицією, задумом твору. Крім того актуальність розвідки підсилює відсутність ґрунтовного аналізу ономастикону поетичного дискурсу М. Зерова як цілісної системи творчого мікросвіту митця.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Дослідження українськими мовознавцями онімів літературних текстів стали з'являтися з 60-х років ХХ ст. Предметом цих досліджень ставали антропонімія художніх текстів українських митців слова – Тараса Шевченка, Івана Франка, Леся Мартовича, топонімія художніх творів Шевченка, Ольги Кобилянської, Лесі Українки. Як зазначає Ю. О. Карпенко, автори цих студій, що розпочали українську літературну ономастику як окрему галузь лінгвістичної науки про власні імена, намагалися віднайти шляхи та прийоми функціонального осмислення, визначення особливостей ужитку власних назв у художньому тексті [2, с. 35]. Теоретичне підґрунтя



класифікацій та виокремлення різних груп власних назв було здійснено російськими дослідницями О. В. Суперанською та Н. В. Подольською [4; 5].

Питання стилістичної ролі власних назв у художніх творах були предметом вивчення багатьох вчених-мовознавців (праці Л. О. Белея, Л. М. Буштян, В. М. Калінкіна, Ю. О. Карпенка, Є. С. Отіна, Г. П. Лукаш, Т. І. Крупеньової, І. І. Маруніч, Л. І. Селівестрової, А. В. Соколової, О. І. Фоянкової, М. Р. Мельник та ін.). **Метою статті** є дослідження функціонально-стилістичних особливостей міфонімів у поезіях М. Зерова, визначення їх комунікативно-прагматичної скерованості.

**Виклад основного матеріалу.** Як відомо, міфонімами називають власні назви, що є іменуваннями міфологічних персонажів – божеств і героїв. Представники певної культури, до якої належать зазначені міфологічні цикли, мають інформацію про носіїв цих імен. Тому-то міфоніми можуть широко використовуватися у поетичних текстах – при змальованні міфологічних подій або ж для стислої передачі смислів, пов'язаних з цими подіями та їх учасниками. У циклі «Мотиви Одиссеї» М. Зерова представлено оніми «античного кола» – антропоніми й топоніми, пов'язані з подіями, зображеними у славетній поемі Гомера. У кожному сонеті цих онімів небагато (від 2 до 4), проте вони стають важливими маркерами античного (давньогрецького) хронотопу: вказують на час і місце зображуваних подій. Так, у сонеті «Лотофаги» представлено оніми Троя та *Одиссей*, причому в першому катрені: «З-під **Трої** і кривавого туману, / Від чорних днів ненаглої війни / Цар **Одиссей** пригнав свої човни / На сонні плеса тихого лиману» [1, с. 24]. Тут завдяки онімам – топоніму *Троя* та антропоніму *Одиссей* – чітко окреслено хронотоп подій: *Одиссей*, повертаючись додому після закінчення Троянської війни, десять років блукав світом. Сонет змальовує описаний в «Одиссеї» Гомера фантастичний епізод: плем'я лотофагів, яке жило на лівійському узбережжі, гостинно прийняло *Одиссея* та його супутників. Лотос, що його їли лотофаги (звідси й назва племені), мав чарівну силу: хто його їв, той не хотів повертатися додому. Кількох своїх товаришів, які скуштували лотоса, *Одиссей* силоміць забрав на корабель. Цей епізод – цитата з твору Гомера – у сонеті Зерова набуває глибокого змісту: йдеться про неможливість забути батьківщину, про те, що слід обов'язково повернутись на неї.

Сонет «Лестригони» ґрунтується на іншому епізоді пригод античного Одісея. Лестригони, дике плем'я велетнів-людоджерів, розбили кораблі Одісея та пожерли його супутників. Пошастило врятуватися лише кораблю Одісея. У вірші згадуються оніми *Поліфем* (один із циклопів, однооких велетнів, син бога морів Посейдона та німфи Тооси, який з'їв кількох супутників Одісея, коли мандрівник із товаришами потрапив у Поліфемову печеру) та *Посейдон*. Вони є згадкою про попередній епізод Одісеєвих пригод. При цьому страшний Поліфем характеризується ліричним героєм як менш жорстокий порівняно з лестригонами: *«Тут, царю, дикий край неситих лестригонів/ Та стурджених рабів, що вівіці стережуть./ Як привела тебе твоя заклята путь/ В ці селища смутні недолі та прокльонів?/Ти кажеш: Поліфем! Нащадок Посейдонів, / Він знав вогонь, а ці – сире і свіже рвуть»* [1, с. 25]. Таким чином, у сонеті є тільки згадка про Поліфема, нащадка Посейдона. Але ця згадка дає змогу не лише зорієнтувати читача у послідовності Одісеєвих пригод, а головне – здійснити протиставлення Поліфем / лестригони не на користь останніх. Завершується сонет, як вимагають закони цього жанру, експресивно-тужливою та нездійсненою для мовця мрією повернутися на батьківщину. Цей мотив туги за рідною землею є наскрізним для сонетів циклу. Скупчення топонімів використовується для вказівки на просторову орієнтацію. Так, у першому катрені сонета «*Karnostespatridos*» згадуються три топоніми і топонімний замітник (перифраз): *«Щасливо, корабелю темноокий! / Безпечно плинь під теплий небосхил – / До Швабських гір, до голубих Антіл, / В Кабул чи в землі запашної мокки»* [1, с. 25]. Згадка гір Європи (до Швабських гір), Антилських островів, Аравії (перифрастичний вираз землі запашної мокки), просторів Азії (Кабул) змальовує широкий географічний простір, який фактично виходить за межі античного світу, відомого стародавнім грекам. Цей простір протиставлений рідній землі Одісея, острову Ітака: *«Там зноситься Таки рідний дім?»* [1, с. 26]. Винесення згадки про Ітаку у кінцевий рядок сонета, особливо важливий для цієї віршованої форми у змістовому плані, робить протиставлення неосяжних чужих світів, якими мандрував Одісей, його рідному острову особливо експресивним.

У двох сонетах циклу «Телемах у Спарті» також вжито оніми: антропоніми (у першому сонеті їх 4, точніше, 3 + відантропонімний прикметник; у другому – 2) й топоніми (в обох сонетах по одному).

На перший погляд може здатися, що онімний простір не є насиченим. Але насправді це не так. Адже текст першого сонету містить 86 слів, отже, онімна лексика в ньому представлена виразно: вона становить понад 5% слів. У другому сонеті частотність онімів трохи менша: 3 на 90 слів, тобто 3,3%. Але всі ці оніми семантично вагомими для тексту. І не випадково у заголовку циклу вжито дві власні назви, що чітко окреслюють місце й учасників дії. Йдеться про зустріч сина Одиссея Телемаха з дружиною царя Спарти Менелая. В основі сонету – епізод з гомерівської «Одіссеї». Розшукуючи батька, *Одіссеїв син* Телемах вирушає до Спарти. Його привітно зустрічає *білявий Менелай, щасливий сім'янин*: Троянська війна скінчилася, причини її, красуня Гелена (саме такий варіант її імені обрав М. Зеров). Телемах вражений красою цариці. Вражений настільки, що змінює свою оцінку жінки, яку раніше ніколи не бачив і сприймав як причину кривавої багаторічної війни. Ця *злочинниця грізна* виявляється (чи здається юнакові) зовсім іншою – *мудрою, ясною, лагідною*. Таким чином, сонети «Телемаха у Спарті», так само, як і сонети *Мотивів «Одіссеї»*, виявляються насичені антропонімами – іменуваннями героїв, теонімами – іменуваннями богів та інших персонажів давньогрецьких міфів (фактично слід вважати їх близькими за своїми функціями до антропонімів), а також топонімами.

Мотиви «Одіссеї» виникають також у сонеті «Навсікая». Донька царя фраків Алкіном Навсікая зустріла на березі моря Одиссея, що зазнав корабельної аварії, повела його до дому свого батька. Навсікая закохалася в Одиссея. Але той, сумуючи за батьківщиною, не одружився з нею, повернувшись на рідну Итаку. За міфом, Навсікаї наснилася Афіна та наказала йти вранці з рабинями на берег моря. Сонет зображує сцену зустрічі царівни й Одиссея. У ньому тричі згадується ім'я царівни: у назві, в епіграфі, взятому із твору М. Рильського (... *Навсікая, Струнка дочка феацького царя*), та в першому рядку сонета: «*Феацький квіте, серце **Навсікає**, / Як промінь сонця на піску морськiм! / Перед тобою вбогий пілігрим / І море пурпурове і безкрає. / Рожевим сплеском **Еллінського моря** / Йому сміється радісна Краса* [1, с. 59 – 60]. Ім'я царівни, повторене тричі, причому в різних структурних частинах (заголовок, епіграф, перший рядок), одразу робить її центром уваги. Безіменні *служниці* – це тільки фон, як і *пурпурове й рожеве Еллінське море*. Та й сам Одиссей у цій сцені важливий не як діяч, а як сприймач, поціновувач *радісної краси* чарівної Навсікаї. Отже, розміщення власних назв у тексті є

семантично важливим. Воно, як і інші деталі, репрезентує Навсікаю як центральну постать зображуваної сцени. Топонім *Еллінське море* і прикметникове утворення від назви племені (*феацький квіте*) знов-таки репрезентують топонім Навсікаї, ще раз підкреслюючи її центральну роль у цьому поетичному творі М. Зерова.

З сюжетами грецької міфології пов'язані також сонети «Хірон» і «Тесеї». Їхня насиченість онімами «грецького кола» репрезентована не лише заголовками: у тексті першого з них знаходимо 7 онімів, а у другому – 4. Мудрий кентавр Хірон був вихователем Геракла та Ясона. У сонеті М. Зерова Хірон постає як митець, поет, музикант. Причому досягти цього він зміг, піднявшись над власною природою (як відомо, кентаври – химерні істоти, напівлюди, напівкони). М. Зеров використовує образ Хірона у своїх роздумах про сутність творчості та творця: «*Високо гребінь свій підносить Ета / Понад зелені килими долин; І спів його – як тиховода Лета... / Його побожно п'ють Орфей і Лін / Друг смертних і богів, кентавр Хірон*» [1, с. 57 – 58]. Ім'я Хірона обрамляє текст: з'явившись у назві, воно є також і останнім словом сонета. Це робить власну назву особливо значущим елементом поетичного тексту. Інші власні назви – іменування богів та божеств, згадані у сонеті, допомагають змалювати суть кентаврової метаморфози. Орфей – уславлений співець і поет, син Аполлона, його спів та гра на золотій арфі зачаровували не тільки людей, а й звірів, дерева, скелі. Лін, великий знавець музики, навчав неї Геракла; наважився поставити себе у цьому мистецтві поряд з Аполлоном, за що і був вбитий цим олімпійським богом. Сам Аполлон (один із його епітетів – Феб) є покровителем мистецтв і також згаданий як взірець, на який орієнтується Хірон. 2 з 7 онімів сонета – топоніми. Цікаво виглядає сполучення реального омоніма *Ета* і міфічної річки підземного царства Аїду – *Лета*. За міфічними уявленнями, коли померлий пив воду з Лети, душа його забувала все, що пережила й бачила на землі. Лета згадується поетом не випадково: спів Хірона очищає людську душу від пам'яті про страждання, змушує забувати горе.

Сонет «Тесеї» відштовхується від міфів про героя Тесея (Тезея). Серед його подвигів була перемога над страхітливим Мінотавром, потворою з людським тулубом і головою бика, який жив у лабіринті на Криті. Дочка критського царя Аріадна, закохавшись в Тесея, допомогла йому перемогти Мінотавра, давши клубок, що вказував шлях із лабіринту. Повертаючись до Афін, герой залишив сонну

Аріадну на острові Наскос, де вона, за міфами, стала дружиною бога Діоніса. Боги подарували Аріадні весільний вінець, який згодом був уміщений серед зірок (вважається, що це сузір'я Північної Корони). У сонеті М. Зерова Тесеє згадує кохання Аріадни: *«Перед велінням богів безпорадний, / Закоханий у панцир свій і спис, / Егеїв син у жертву їм приніс / Свою любов і серце Аріадни. / Та до кінця повитих горем днів / Не міг забути він прозорих снів / Егейськихвод і золотої Криту. / І перед смертю, мов німий докір, / Все увиждав седмицю білих зір – / Золототканий пояс Афродіти* [1, с. 58]. Як і в інших сонетах, тут взято певний психологічний момент у житті героя, до того ж не описаний у міфах. Поет зосереджений на почуттях героя, описуючи їх досить експліцитно (прямо, відкрито): *у жертву їм приніс свою любов і серце Аріадни; до кінця повитих горем днів не міг забути...; мов німий докір*. Крім того, переживання Тесея представлені у переліку реалій, які він згадує. Це сама Аріадна, чие ім'я назване наприкінці першого катрена. До речі, ім'я Тесея винесено лише в заголовок, у тексті герой іменується перифрастично (*Егеїв син* – його батьком був афінський владар Егей) та займенником *він*. 2 власні назви пов'язані з географічними реаліями, на фоні яких розгорталася історія пригод і кохання. Це топоніми *Егейське море* та *Крит* (в тексті сонета *золота Крита*). Нарешті, в заключному терцеті згадується сузір'я, пов'язане з Аріадною. Воно описане також перифрастично, як *золототканий пояс Афродіти*. Згадка імені грецької богині кохання є семантично вагомою, що підкреслено зокрема винесенням її у кінець тексту. До того ж це ім'я для читача, обізнаного з античними міфами (а без цих фонових знань взагалі неможливо сприйняти основну частину інформації сонетів поета), пов'язано з Критом, поблизу якого з морської води вийшла Афродіта, народжена з морської піни. Крім того, Крит – місце, де зародилося кохання Аріадни. Таким чином, з сонета «Тесеє» яскраво видно, що використовувані оніми завдяки сусідству в поетичному тексті вступають між собою у смислові та асоціативні зв'язки. Вони стають деталями, від яких відштовхується пам'ять Тесея. Далі вони набувають символічного сенсу: Крит – місце кохання Аріадни, сузір'я – символ цього кохання і самої коханої, втрачених Тесеєм.

Оніми «грецького кола» виконують дуже важливі функції у поетичних текстах М. Зерова. Незважаючи на їх невелику начебто кількість, вони виконують яскраво виражену текстотворчу функцію, забезпечуючи єдність тексту кожного сонету та зв'язок сонетів циклу

між собою, змістовий «перегук» цих сонетів. А у циклі «Телемах у Спарті», об'єднаних фабульно, антропоніми й теоніми (власні назви божеств) пов'язують обидві частини в одне ціле.

Характерно, що замилювання античним світом, органічно притаманне М. Зерову, проявляється й у творах, присвячених Криму. *Крим* для нього – земля, добре відома античним грекам. Це земля, на якій відбувалися події, описані в античних міфах. У сонеті «Партеніт» органічно сполучаються топоніми Криму й оніми античного світу, світу Стародавньої Греції. Тепер покажемо, як сполучаються у тексті сонету «Партеніт» реальна кримська топонімія та антична онімія. «Античні» асоціації входять у начебто цілком реалістичне зображення Криму, сучасного поетові. Проте конкретні реалістичні деталі розмиваються, заступаються світом античної Греції. Цей світ начебто проступає крізь сучасний Крим, де добувають камінь (*ламають діорит*), купаються в морі, де навкруги *дачні мури*. Але ці повсякденні деталі витісняються згадками онімів античного кола. Наприклад, «*На скелі, де ламають діорит, / За темною грядою Аю-Дага / Розташувала давня грецька сага / Храм Артеміди, перший партеніт. / Літа минають, не минає миті / Вони живі, дива Архіпелагу – / Орестів жах, Піладова звитяга / І смертний Іфігенії привіт*» [1, с. 23]. Чотирнадцять рядків сонета буквально насичені власними назвами та присвійними прикметниками, похідними від антропонімів. Якщо взяти до уваги, що й слово *Архіпелаг* ужито в значенні власної назви (мається на увазі Грецький архіпелаг, про це свідчить не лише «античний» контекст, а й формальна ознака – написання з великої букви), і що *ахейці* (назва грецького племені) походить від імені міфічного родоначальника Ахея, то таких онімів сім. Щоправда, два з них (*Орестів, Піладова*) є відантропонімними прикметниками. Крім того, згадується храм Артеміди *Партенос*, котра вважалася головною богинею Херсонесу Таврійського, – *Партеніт*. Назва його походить від сталого епітета богині. При цьому лише єдиний онім в цьому переліку – реальний топонім сучасного Криму, гірський масив *Аю-Даг*. Всі ж інші оніми належать до кола Стародавньої Греції.

Отже, у тексті згадані *Артеміда* та її храм *Партенос, Іфігенія* – за давньогрецькими міфами, дочка Агамемнона та Клітемнестри, котру батько приніс у жертву богині Артеміді перед походом на Трою. Але Артеміда врятувала дівчину від смерті, замінивши її на жертovníку ланню, і перенесла в Тавриду, тобто в Крим, зробивши

жрицею в своєму храмі. Брат Іфігенії *Орест* та його друг *Пілад* прибули до Тавриди за наказом оракула, щоб привезти звідти в Аттику зображення Артеміди Тавридської. Всі ці оніми, іменування богині та персонажів міфів, створюють те «античне коло», яке проступає у сонеті «Партеніт», фактично витісняючи собою побутові деталі сучасності, накладаючись на них. А от у жартівливій «Кримській елегії» – з підзаголовком, що вказує на іронічність, пародійність твору – «Наслідування П. Филиповича» – згадка про Партеніт виконує зовсім іншу роль. Вона створює комічний ефект завдяки пародійному сполученню власної назви «високого» стилю та знижено-побутових і підкреслено сучасних реалій (*волейбол, міські тротуари*) та сучасних імен («*І ви прощайте, Сару і Тамари, – щаслива путь!*» [1, с. 34]).

**Висновки.** Отже, міфоніми посідають у поетичних текстах М. Зерова важливе місце, виконуючи різноманітні функції. Вони є органічною складовою стилю, одним із найбільш вагомих засобів творення образу, поглибленого розуміння концепції поетичного твору, авторського задуму.

### *Література*

1. Зеров М. К. Твори: в 2 т. Київ: Дніпро, 1990. Т.1: Поезії. Переклади. 843 с.
2. Карпенко Ю. А. Имя собственное в художественной литературе. *Филологические науки*. Москва, 1986. №4. С. 34-40.
3. Карпенко Ю. О. Мова топонімів – мова землі: онімізація тексту як художній засіб у романі Ліни Костенко «Берестечко». *Історико-літературний журнал*. Одеса, 2000. №5. С. 9-16.
4. Подольская Н. В. Словарь русской ономастической терминологии. Москва : Наука, 1978. 198 с.
5. Суперанская А. В. Общая теория имени собственного. Москва : Наука, 1973. 366 с.

*Антоніна Невзгодова,  
магістрантка 1 року навчання  
філологічного факультету  
Науковий керівник – канд. філол. наук., доц.  
Босва Е. В.*

## **ОСОБЛИВОСТІ МОДЕЛЮВАННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОЇ КАРТИНИ СВІТУ ЗАСОБАМИ КОМПАРАТИВЕМ З ОРУДНИМ ВІДМІНКОМ У ПРОЗОВОМУ ДИСКУРСІ М. СТЕЛЬМАХА**

**Постановка проблеми.** Порівняння, як один із засобів пізнання світу, полягає у виявленні зовнішніх і внутрішніх зв'язків між предметами та явищами. Як окрему мовну категорію цей засіб почали вже вивчати з часів формування риторики і традиційної поетики. Ще давньогрецькі філософи та римські оратори, заклавши підґрунтя теорії художнього образу і тропів, зробили перший крок до розкриття сутності порівняння як категорії риторики і поетики [3, с. 144]. Поза тим значний, усе зростаючий інтерес до метафори якимось відсунув порівняння на другий план. Але, як відомо, *метафора* – це перенос значення слова з одного предмета (явища, події, ознаки) на інший за їх схожістю; те саме стосується і *метонімії*, тільки маємо вже перенос за суміжністю предметів. А перенос відбувається, коли людина так чи так зближує два предмети. І таке зближення фактично є синонімом порівняння. Таким чином, можна дійти висновку, що *порівняння* є психологічним механізмом будь-якого переносу значення.

Отже, подальша розробка проблематики порівнянь в українській мові, зважаючи на складність, розмаїтість та фундаментальну вагомість їх для мови в цілому і художнього мовлення зокрема, залишається нагальною потребою. Цим фактором посилюється **актуальність** представленої розвідки. Ми спробували розібратися в цій проблематиці, обравши матеріалом дослідження роман М. Стельмаха «Хліб і сіль».

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Попри помітне відставання в теоретичному вивченні явища порівняння від дослідження метафори і метафористичності, компаративні конструкції української мови не можна назвати недослідженими. Навпаки, вони активно вивчаються. Зокрема існує ґрунтовна



насичена монографія І. К. Кучеренка [1], розділи чи фрагменти розділів у курсах сучасної української літературної мови тощо. Різні аспекти порівнянь в українській мові стали предметом дисертаційних досліджень Л. В. Голоух, М. С. Заборної, О. І. Марчук, Н. П. Шаповалової, причому дослідження здійснювались переважно або виключно на матеріалі художньої літератури. Однак невивченого, нез'ясованого в проблематиці компаративних конструкцій залишається поки що значно більше, ніж з'ясованого. Оскільки порівняння багатьох письменників є неперевершеними шедеврами і за своєю структурою, і за включенням у мікро- та макроконтексти, і за своїм змістом, то метою дослідження буде: комплексне розв'язання деяких теоретичних проблем компаративних конструкцій, їх структури й типології, і на цьому ґрунті здійснення різнобічного і докладного аналізу порівнянь з орудним відмінком в художньому дискурсі.

**Виклад основного матеріалу.** Дуже часто орудний відмінок порівняння може поширюватись означенням, але це відбувається не завжди. Означенням здебільшого виступає прикметник і є засобом уточнення, конкретизації значення іменника, що дає можливість створити більш глибокий, яскравий образ. Тому всі конструкції з орудним порівнянням можна поділити на 2 класи: компаративами з непоширеним об'єктом; компаративами з поширеним об'єктом. До першого класу можна віднести всі традиційні порівняння, які використовуються також і в розмовному мовленні і стали вже звичними для людини. Такі усталені конструкції не потребують спеціального уточнення, оскільки основа, на якій здійснюються зіставлення, є зрозумілою, і тому такі порівняння можна вважати фразеологічними: *вити вовком; прикидатися овечкою; летіти птахом.*

Зауважимо, що усталеність, узвичаєність певною мірою нейтралізує стилістичну виразність конструкцій, тобто не вражає в художньому мовленні несподіваністю. Такі порівняння, звичайно, збагачують уявлення про об'єкт, але не створюють яскравого образу, а тим більше нового. Порівняння літературного походження мають різну місткість образу.

Письменник, трансформуючи традиційні порівняння чи створюючи нові, поєднує семантичне ядро з іншими словами і навіть порівняльними конструкціями, і вже такі утворення вимагають додаткового розумового напруження. Ось чому такі образи у

художньому творі сприймаються складніше. Порівняння, що є трансформаціями традиційних зіставлень, можуть мати пояснючі слова, а можуть використовуватись і без них. Формально у таких конструкціях нічого не змінюється, але заміна одного з компонентів несе іншу інформацію і дає можливість створити новий образ: *їжаками ворухиться образа; мурашником ворухиться острах; Зося дивиться на нього сумним зайцем.*

В індивідуально-авторських порівняннях паралелізм уявлень створюється сукупністю значень усіх слів, що деталізують і уточнюють як семантичне ядро, так і ознаку, на основі якої будується зіставлення. Уточнюючих і деталізуючих слів, синтаксичних структур у таких порівняннях буває різна кількість, саме від них залежить характер і ступінь описовості таким способом зображуваних картин дійсності. У таких порівняннях ми виразно відчуваємо збільшення їх експресії, емоційної і значеннєвої конденсації. Але залишаючись стилістичним прийомом зображення шляхом зіставлення, такий мовно-художній засіб не є граматичним порівнянням: *риба закружляла химерним осіннім листом; кутки роздуваються брудними коржами; жити переляканою куріпкою.* Такі порівняння майже завжди коментовані, лише там, де семантичне ядро не конкретизоване іншими словами, залишається більше простору для суб'єктивних сприймань і асоціацій.

Таким чином, ми встановили, що у своїх схованках мова має багато засобів уточнення значень і підсилення емоцій, навіть якщо внутрішній потенціал слова (іменника чи дієслова) вже, здається, вичерпаний; в конструкціях з орудним порівнянням одним із таких засобів є прикметник у функції означення. Також ми виділили 3 види порівнянь літературного походження: традиційні, індивідуально-авторські трансформації вже усталених порівнянь.

До арсеналу виражальних засобів порівняння входить як органічний компонент, як один з улюблених прийомів створення художнього образу Михайлом Стельмахом. Одним із мовних засобів вираження порівнянь є і орудний порівняльний, в якому визначальним є не стільки форма, скільки її лексичний зміст. Тому вибір необхідних для зображення формально-значеннєвих одиниць регулюється ідейно-естетичними настановами письменника, а їх виправданість як мовно-художнього засобу в кожному конкретному випадку – його зрілістю і майстерністю. Як ступені порівняння, так і синтаксичні структури можуть зіставляти поняття однокленне і

двочленне. Проте, коли одночленні зображувані порівняльними слововформами порівняння, як згадувалося вище, не утворюють художнього образу або виражають його не повною мірою, то одночленні і двочленні зіставлення з порівняльною структурою – це завжди художній образ: *«Він вискакує із хати і, невеликий, ширший в усьому перешитому та пошитому на виріст, горошинкою викочується на вулицю...»* [4, с. 191]. Так М. Стельмах зображує образ Максимки – хлопчика з бідної селянської сім'ї, про що яскраво свідчить порівняння.

А ось як показано сміливість і спритність хлопчика Костянтина, який разом зі своїм товаришем вирішив врятувати діда Дуная. Але їх можуть помітити, тому треба діяти якнайшвидше: *«Костя підіймається на пліт, м'ячем котиться донизу, і вже його кроки глухо даленіють у темряві»* [4, с. 382]. За допомогою порівняння можна показати і негативні риси героїв: *«Образи образами, а церква церквою, – лисицею добирається до жіночого серця»* [4, с. 264].

Так, управитель Салоган, вдаючись до хитрості, намагається переконати лісовиків переїхати на інше місце, бо і дітям в школу зручніше бігати взимку, і до церкви недалеко: *«Кілька разів чоловік то плечем, то грудьми впирався в чийсь тини, наскакував на придорожні дерева і знову сновидою ішов, сам не знаючи куди»* [4, с. 159]. А в цьому порівнянні ми разом з Мар'яном Полярушем відчуваємо той біль, безнадію, втрату всякого смислу в житті після смерті жінки. У Мар'яна залишалась тільки його хата – останній острівок спогадів, але пан Плачинда не хоче повернути її за ту ж ціну, що отримав від Мар'яна, не хоче зрозуміти його стан як людина, для нього головне заробити більше грошей, а горе інших його не стосується. Так, стерпівши всі образи, приниження, не знаючи куди прихилити голову, іде людина, нічого не помічаючи.

Як мовно-художній засіб орудний порівняння не розкриває всього характеру героя, не показує розвиток його думок, його вчинки тощо, хоча і несе значну інформацію, але не настільки розгорнута, щоб читач зрозумів весь образ до кінця; орудний порівняння дає можливість лише виокремити те найважливіше, найвагоміше в образі персонажа, на що треба звернути особливу увагу читача, літераторам при характеристиці системи персонажів для більш повного розуміння образу.

Нанизування таких яскравих порівнянь і формує певну картинку про ту чи іншу людину, спосіб її життя, особливості характеру, дає

можливість створити найрізноманітніші образи героїнь, не схожих між собою, але однаково гарних і чарівних як зовні, так і внутрішньо: *«І хоч як прибитий горем чоловік, але його вражає довгастиий обвід смуглявого, зимою вибіленого обличчя, і красиво окреслені вогкуваті губи, і чорні розведені вії, під якими густим вечором синіють полохливі очі (Люба Чемерис)»* [4, с. 167].

Ліризм, правдивість образу, глибока народність, що незмінно супроводжують творчість М. Стельмаха, підтримуються постійними, або традиційними, порівняннями. І хоч від звичного тривалого вживання таких порівнянь дещо стираються їх фарби, проте вони не втрачають своєї афористичності. Кожне нове порівняння, знайдене письменником, конкурує з усталеними традиційними порівняннями. І ті, що виявляються яскравішими, становлять художню знахідку М. Стельмаха [2, с. 83].

У художній мові зустрічається багато синтаксичних порівняльних структур, семантичне ядро яких оточене іншими членами речення. Це і трансформації вже усталених у мові порівнянь, і зовсім нові утворення, що належать письменникові. М. Стельмах, трансформуючи порівняння, поєднує семантичне ядро з іншими словами, у містких поняттях знаходить нові властивості, різні ознаки і на них будує зіставлення: *«А я записав і сто, і двісті, і п'ятсот, і тисячу, а він сипав і сипав ними / тут піснями /, як осіннім листям»* [4, с. 337]. Тут зіставляється кількість пісень з листопадом, коли величезна кількість осіннього листя все сипле і сипле без перестанку.

**Висновки.** Отже, як непоширені, так і поширені порівняння мають різну місткість образу і різну загостреність соціального спрямування; лише там, де семантичне ядро не конкретизоване іншими словами, залишається більше простору для суб'єктивних сприймань і асоціацій. Уся мовна практика вживання порівнянь беззастережно стверджує, що стилістичне навантаження різних структурних їх типів залежить не від характеру самої структури порівняння, а від глибини і вагомості тих образів, асоціативних уявлень, які вони допомагають створювати в системі інших виражальних засобів різних рівнів мови. Не існує безпосередньої залежності між структурною складністю порівнянь і ступенем їх стилістичного наповнення, як не існує тотожності між порівняннями як явищами граматичними і стилістичними. Очевидною залишається величезна складність переплетінь формального – значеннєвого – емоційного-образного, що в найрізноманітніших комбінаціях

співіснують у різних функціональних стилях і визначають їх специфіку.

Ця складність найвиразніше проступає у художньому стилі, в якому на раціональну основу мови нашаровується образна в такій мірі, що стає визначником усіх його якостей та забезпечує йому особливе місце серед інших функціональних стилів.

Практично в системі мовно-художніх засобів відображення не можна вичленувати формальні, емоційно-змістові та образні елементи і при аналізі оперувати ними як складниками в арифметичних діях, як не можна їх вичленувати і в порівняннях як елементах цілісної системи.

### *Література*

1. Кучеренко І. К. Порівняльні конструкції мови в світлі граматики. Київ, 1959. 108 с.
2. Павленко Є. І. Порівняння як граматична і стилістична категорія. *Мовознавство*. 1970. №3. С. 80-87.
3. Русанівський В. М. Дієслово – рух, дія, образ. Київ, 1977. 111 с.
4. Стельмах М. П. Хліб і сіль. Київ, 1978. 575 с.

*Ірина Пасечнюк,  
магістрантка 1 року навчання  
філологічного факультету  
Науковий керівник – канд. філол. наук, доц.  
Босєва Е. В.*

## **ОСОБЛИВОСТІ ПРОТОТИПУ УКРАЇНЕЦЬ / УКРАЇНКА В ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ**

**Постановка проблеми.** Прототипи, що є вербалізованим образом, єднальною ланкою певної спільноти людей, виникають як первинна реакція на певний сфокусований подразник, тісно пов'язані з проявами етнічної ментальності, що вбирають в себе світоглядні позиції, які відрізняють певне етнічне угруповання поміж інших. На цьому рівні яскраво простежується зв'язок мови з етносом. За словами О. О. Потєбні, що наполягав на цьому зв'язку, «не може розвиватись народний інтелект, якщо мова народу не розвивається,

творчі сили вмирають» [3, с. 2]. А М. С. Грушевський зазначав, що спільні погляди на природу і довколишній світ містяться в міфології, релігії та словесності нашого народу [1, с. 6]. Навіть в тому, як зображує свій автопрототип певне середовище, можна схарактеризувати його ментальні риси. Зазначимо, що термін «прототип» ще і досі не має чіткої детермінованості. Причину ми вбачаємо в тому, що недостатньо уваги приділяється вченими саме теоретичним засадничим аспектам, що дає підстави до сплутування з такими поняттями, як «архетип» та «образ» (в певних джерелах та словниках ці поняття подані як синоніми по відношенню до прототипу). На теренах України майже скрізь панує білінгвальна ситуація як наслідок русифікації минулих років, так і реакції на часткову українізацію теперішніх. Двомовна ситуація може впливати і на формування нових прототипів або модифікацію вже усталених. Прототипи як «симптоми» на соціокультурному рівні суспільної думки потребують ґрунтовного комплексного дослідження, і саме цим фактором визначається **актуальність** представленої роботи.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Проблеми етноментальності науковці вивчають досить активно, але в українському мовознавстві та соціолінгвістиці небагато праць, що присвячені темі прототипальності. Теорія прототипів (або прототипічна теорія) – це підхід, за яким визначається внутрішня структура понять і подається вказівка на те, що деякі елементи понять є прототипами. Ця теорія покликана пояснити віднесеність об'єкту до відповідного прототипу в межах конкретної інтерпретації мовлення [2, с. 32]. Різні концепції теорії прототипів розроблялися такими вченими, як Е. Рош, В. Дем'янков (семантика прототипів), Л. Вітгенштейн (концепція фамільної (сімейної) подібності), Х. Патнам, Т. Ковалевська (семантика стереотипів) та ін. Підґрунтям прототипального підходу дослідники вважають феноменологічні концепції К. Штумпфа, Е. Гуссерля, М. Мерло-Понті.

**Метою** статті є з'ясування складників і основних чинників формування соціального прототипу *українець/українка* в художньому дискурсі.

**Виклад основного матеріалу.** Як відомо, мова формує певний етнопогляд, що включає в себе сукупність ознак, сталих асоціацій, які тією чи іншою мірою вияву наявні в усіх представників даного етносу. Всі ці атрибути національної свідомості формують прототипи, які проявляються в інтерференції особистісного та

соціального. У прототипі завжди міститься певний «ментальний архів», тобто культурне світобачення, яке складається з особистих конструкцій та світоглядної символіки. Отже, прототипом вважають конкретний чи абстрактний мисленнєвий образ поняття певної категорії, що сформований у людській свідомості, і за допомогою якого людина сприймає дійсність.

Серед сучасних вчених панує думка, що література, особливо класична, впливає на нашу картину світу, є складовою формування прототипів. Аналізуючи художні твори, можна чітко окреслити так звані національні прототипи, хоча, звісно, образна система не може складатися лише на літературному чинникові. Проте у представленій розвідці ми сфокусували увагу на тому як у художній літературі національні риси та психотип українського народу. Об'єктом нашого дослідження стали твори Панаса Мирного «Хіба ревуть воли, як ясла повні?», Івана Нечуя-Левицького «Микола Джеря», «Кайдашева сім'я», Івана Франка «Борислав сміється», «Захар Беркут», Григорія Квітки-Основ'яненка «Маруся», «Конотопська відьма». Персонажі, портретні характеристики яких подані в творах, були поділені на чотири групи: *парубок, дівчина, чоловік, жінка*.

При зображенні парубка використовувались такі *портретні характеристики: очі – карі, веселі, невеликі, а також сірі, гострі, чорні, сині, палкі, блискучі. «Карпо був широкий у плечах, з батьківськими карими гострими очима, з блідуватим лицем. Гострі темні очі були ніби сердиті»* [8, с. 17], *«А він так приязно дивиться, як не з'їсть своїми карими очима...»* [7, с. 25]. *Волосся – русяве, чорне, кучеряве, «Сива шапка так пристала до його чорного, як галка, волосся»* [5, с. 26], *«Парубок підклав одну руку під голову, а другу одкинув на траву. Чорне волосся на голові, чорні рівні брови дуже виразно блищали на білій свиті»* [9, с. 436]. *Ніс – тонкий, довгий, горбатий, невеликий, загострений. «Лшов справді парубок... Ніс невеличкий, тонкий, трохи загострений, темні карі очі - теж острі, лице довгообразе - козаче, ні високого, ні низького зросту - тільки плечі широкі та груди великі»* [6, с. 240]. *Обличчя – довгообразе, рум'яне, також повновиде, широке, червоне, бліде, надуте. «Тільки довгообразе його лице ще дужче протяглося, тільки очі, мов два розжарені вуглики, неспокійно, гарячо палали глибоко в ямках»* [10, с. 206]. *Губи – рум'яні, тонкі. «Лаврінове молоде довгасте лице було рум'яне. Веселі сині, як небо, очі світилися привітно й ласкаво. Тонкі брови, русяві дрібні кучери на голові,*

*тонкий ніс, рум'яні губи – все подихало молодою парубочою красою», «Тонкі пружки його блідого лиця з тонкими губами мали в собі щось неласкове» [8, с. 17]. Вуси – чорні; брови – чорні, тонкі, рівні. «Лушня був широкоплечий парниша, високий, бравий, з хорошим панським личком, з чорними гарними усами, з карими веселими очима» [6, с. 384]. Зріст скрізь зазначається як високий. «Сам високий, статний, як в'яз, бравий, як сокіл» [5, с. 25]. Стан – бравий, рівний, крепкий, рослий, худощавий, статний. «Кайдашеві сини були молоді парубки, обидва довгообразі й русяві, з довгими, тонкими, трошки горбатими носами, з рум'яними губами» [8, с. 17]. Плечі – широкі. «Високого зросту, станкий, бравий, широкоплечий, як з заліза збитий, а до того ще меткий, як заєць ... хороший з лиця – повновидий, рум'янець на всю щоку, з гарними веселими очима, з чорним блискучим усом, – він був перший красень на селі» [6, с. 933].*

Найчастотніші характеротворчі риси для парубка ми виявили такі: *веселий, говіркий, моторний, жартівливий, співучий. «Вся молодіж любила Максима за його вдачу, за веселий, безбоязний норев» [6, с. 333]. Решта характеристик такі: щирий, звичайний, бравий, чесний, не брехун, робочий, не ледачий, розумний, побожний, покірний, сміливий, друзяка, козак.*

При описі чоловіка використовувались такі *портретні характеристики: найчастотнішою характеристикою для очей стала ознака за кольором «карі», решта виявилися такі – темні, блискучі, чорні, розумні. Вуса - чорні, брови - чорні, волосся – чорне, обличчя – з грубими обрисами, горде, сміливе, засмагле. Плечі – широкі, зріст – невисокий. Характеротворчі риси при описі чоловіка використовувались такі: розумний, палкий, хазяїновитий, сміливий, гордий. «Іван Ковбаненко був сам і хазяїном, і отаманом ватаги, а гордий, сміливий вид і темні розумні очі виявляли щось хозяйське, отаманське» [9, с. 493].*

Найчастотніші характеристики зовнішності дівчини становити таке ядро: *очі – темні, чорні, блискучі, волосся – чорне, обличчя – рум'яне, повновиде, біле, вуста – червоні, брови – чорні, тонкі, стрункий стан. «Любка росла, як у садку вишня. В неї були темні очі, чорні тонкі брови на широкому лобі, такі довгі коси» [9, с. 517]. Решта характеристик становили таку периферію: очі – карі, веселі, повні; волосся – біляве; обличчя – темне, довгасте; губи – невеликі, повні, тонкі; ніс – прямий, тонкий, з горбочком, зріст – висока, низька; стан – суха, цибата, огрядна. «Шкіряний пояс обхапував її*



*стрункий стан»* [10, с. 377]. В описі характеру більш частотні епітети становили таке ядро: *проворна, весела, чепурна, жвава, жартівлива. «Сама невеличка, метка й жвава, з веселою усмішкою на виду»* [6, с. 241]. Периферію склали такі характеристики: *на річках бойка, звичайна, смілива, розумна, співуха, щира, тиха, нежурлива, працьовита, хазяйновита, добресерце має, щebetуха.*

При зображенні жінки, нами були виявленні наступні частотні портретні характеристики: *очі – сірі/чорні, маленькі, мени частотні – карі, блискучі, темні, витрішкуваті, здорові; частотною характеристикою на позначення волосся було чорне, мени частотним кучеряве, частотне визначення обличчя як довгообразе, біле, мени частотне – засмагле, сухорливе, частотне визначення росту як високого; губи – тонкі, брови – чорні, стан – рівний, здоровий, бравий. «Вона була з не молода, але й не стара, висока, рівна, з довгастим лицем, з сірими очима, з тонкими губами та блідим лицем»* [8, с. 20]. Основна риса при описі характеру використовувалась «хазяйновита». Решта характеротворних рис: *скупа, розумна, розсудлива, богобоязна, роботяща, добра, слухняна. «Була удова, Векла Ведлиха, і що то жінка: на усе село! Розумна, розсудлива, богобоязна і чесного роду. Тяжко розумна була! Була собі і замозенька»*[5, с. 272 – 273].

**Висновки.** Ми визначаємо важливу роль у формуванні прототипів у художньому дискурсі та узагальненим літературним образам. На нашу думку, лінгвістичному розумінню національного прототипу повинна передувати лінгвістична інтерпретація мовних процесів, що відбиті у творах національних літератур.

За матеріалами художніх творів українських письменників, таких як І. Нечуй-Левицький, П. Мирний, І. Франко, Г. Квітка-Основ'яненко прототип склався такий: *парубок-українець* – високий та широкоплечий, з рівним станом, кароокий та русявий, з довгообразним обличчям, з тонким носом та рум'яними вустами, що характер має веселий; *чоловік* є широкоплечим, карооким, з чорним волоссям, чорнобривий, хазяйновитий; *дівчина* – струнка, з темними очима та чорним волоссям, з повновидим та рум'яним обличчям, чорноброва, з червоними вустами, характер має веселий та проворний; *жінка* має темні очі, чорне волосся, довгасте обличчя, тонкі уста, висока на зріст, характер має хазяйновитий. Отже, прототипи завжди мають на собі відбиток національної культури, в межах якої були сформовані.

### *Література*

1. Грушевський М. С. Духовна Україна. Київ : Либідь, 1994. 560 с.
2. Демьянков В. З. Теория прототипов в семантике и прагматике языка. *Структуры представления знаний в языке*. Москва : ИНИОН РАН, 1994. С. 32-86.
3. Ковалевська Т. Ю. Вербальні вияви стереотипів. *Записки з українського мовознавства*. Одеса : Астропринт, 2001. Вип.11. С. 16-25.
4. Квітка-Основ'яненко Г. Конотопська відьма. *Повісті та оповідання. Драматичні твори*. Київ : Наукова думка, 1982. С. 130-174.
5. Квітка-Основ'яненко Г. Маруся. *Повісті та оповідання. Драматичні твори*. Київ : Наукова думка, 1982. С. 45-129.
6. Мирний П. Хіба ревуть воли, як ясла повні? *Твори*. Київ : Дніпро, 1985. Т. 1. С. 239-551.
7. Нечуй-Левицький І. Кайдашева сім'я. *Повісті та оповідання. П'єса*. Київ : Наукова думка, 1985. Т. 1. С. 10-86.
8. Нечуй-Левицький І. Микола Джеря. *Повісті та оповідання. П'єса*. Київ : Наукова думка, 1985. Т. 1. С. 435-520.
9. Франко І. Борислав сміється. *Повісті*. Київ : Дніпро, 1971. С. 14-235.
10. Франко І. Захар Беркут. *Повісті*. Київ : Дніпро, 1971. С. 310-462.

**Олександра Гончар,**  
*магістрантка 1 року навчання*  
*філологічного факультету*  
*Науковий керівник – канд. філол. наук, доц.*  
**Крупеньова Т. І.**

### **ДЕРИВАЦІЙНІ ЗАСОБИ СТВОРЕННЯ КОМІЧНОГО В ЗБІРКАХ М. СТРЕЛЬБИЦЬКОГО**

**Постановка проблеми.** Український гумор – цілком оригінальне явище, в якому «злилися дві абсолютно протилежні стихії – добродушність і злість» [2, с. 112], або, як зазначав Є. Причепій, романтизм та нігілізм [3, с. 56]. Цей парадоксальний, але цілком

органічний симбіоз «стихій» знаходить своє відображення і в сучасній художній літературі. Як відомо, мовні засоби створення гумористичних творів надзвичайно різноманітні. Часто вони майже невловимі і не піддаються опису. Нерідко ми зустрічаємо майстерно зображені комічні події чи ситуації, але відповіді на питання, за допомогою яких саме мовних засобів цього досягнуто в кожному випадку, в чому полягає секрет майстерності – ми не можемо. У більшості випадків мовні засоби зображення комічного становлять собою надзвичайно складний комплекс, своєрідну систему, елементи якої знаходяться в тісній взаємодії. І дослідник-лінгвіст має розповісти і проаналізувати ці елементи, механізми їх взаємодії і місце в певному контексті, не забуваючи про нерозривний зв'язок з дійсністю. Актуальність представленого дослідження зумовлена особливим суспільним значенням мови сатирично-гумористичної літератури, потребою поглиблення її мовознавчого аналізу з метою розширення знань про український мовно-літературний процес.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Українська сатирично-гумористична література має давню традицію. Цю традицію пов'язують з іменами І. Вишенського, Г. Сковороди, І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненки, Є. Гребінки, П. Гулака-Артемівського, Л. Глібова, Т. Шевченка, Л. Мартовича, В. Самійленка, Остапа Вишні та інших. Аналізом засобів створення комічного в українському мовознавстві займалися Г. Бикова, Г. Удовиченко, А. Григорук, П. Плющ, О. Скорик, С. Дігтяр, Б. Пришва, С. Вареник, Я. Януш та інші. І все ж таки мова сучасної сатирично-гумористичної поезії залишається малодослідженою, що підсилює актуальність представлені розвідки.

**Метою статті** є аналіз словотвірних особливостей української сатирично-гумористичної поезії на матеріалі збірок М. Стрельбицького «Йоцемидаессія», «Під небом Коновалока» і «Поема колорадського жука».

**Виклад основного матеріалу.** Основний у художньому мовленні спосіб виразного використання словотвору – створення письменниками індивідуально-авторських неологізмів, оскільки вони експресивні, на противагу канонічним словам, експресивність яких є необов'язковою. Як зазначає Г.Винокур, «бути новатором у мові – означає свідомо, з певним наміром застосовувати у своєму мовленні такі засоби мови, які вважаються не існуючими в давній мовній традиції, у даних умовах спілкування через мову, і, таким чином,

новими, небувалими» [1, с. 323]. Таке новаторство може породжуватися різними причинами. Зокрема, у межах літератури прямим для нього приводом може слугувати особливий тип стилістичного новаторства, який має на меті оновлення поетичного словника не тільки за допомогою різного роду заборонених слів, але також слів, які зовсім не існують в ужитку. Ті акти мови, що виникли в результаті новаторських спроб М. Стрельбицького, не просто нові і незвичайні, але й володіють експресією цілком зумовленого типу, що несуть на собі відбиток особливого стилю мовлення.

Серед афіксальних новацій найчастотнішими є суфіксальні. Суфікси різних груп (зі значенням особи, суб'єктивної оцінки та ін.) у поєднанні з твірними основами містять у собі достатню інформацію комунікативного й естетичного характеру, що дає змогу широко використовувати суфіксальні утворення зі стилістичного настановою: *«Дай нам, Боже, котрий з дошки, / ниспошли народів-братів, / обручальників, / величальників, / спонукальників-матюгальників»* [4, с. 7]; *«Йо! наші пан Президент / видали Указа про встановлення / Національного Дня рибалки-вудочника/ та грибника-сироїжника»* [4, с.28]; *«В холодний піт сахатися зі сну, / Молитись Богу, знов кричати «пробі!» / Коли наснитись... в арештантській роботі / Літун-вершун кусючий, що аж ну!»* [6, с. 5]. У першому прикладі okazіоналізми утворені шляхом додавання до дієслівних основ суфікса *-ник* (на позначення особи, що виконує дію, семантика якої закладена у дієслівній основі); у другому ж випадку цей же суфікс приєднується до іменникової основи (при цьому, маємо позначення особи, яка має відношення до об'єкта дії, визначеного твірною основою). Цікаво, що в обох зазначених прикладах авторської новації співвідносяться у контексті з нормативними лексемами, утвореними у той же спосіб. Суфікси, за допомогою яких утворено okazіоналізми в третьому прикладі, виражають те ж значення, що і в першому випадку (позначення особи, що виконує дію, семантика якої закладена в дієслівній основі), але мають інше формальне вираження суфікс *-ун*.

За допомогою суфіксу *-іст* утворено okazіоналізм на позначення особи, що відвідує сауну, а з контексту здогадуємось, що мова йде про можновладних персон, одним із популярніших видів відпочинку яких євізити до сауни: *«Є тут гарне у нас товариство, / Просто батькові товариші. / не прості – «сауністи» шахісти. / Можновладні, еге ж, не тіши»* [5, с. 113].

Яскравого сатиричного забарвлення набуває okazіоналізм відприкметникового походження на позначення явища – «театралізованого дійства, ювілейного спектаклю «Чорнобиль-26-86»: *«Ой, там така грандіозія, вуличний варіант: / сцена займає всеньку Площу Волі, / помпи помпують 113 тонн / мильної піни; / макет 4-го реактора, актори, пожежники / і глядачі (крім почесних) – / все вкривається піною!»* [4, с. 27].

Шляхом з'єднання двох основ (прикметникової й іменникової) утворено okazіоналізм у наступному прикладі, що є уривком з сентиментально-іронічного «Епілогу з майбутнього» до «Шахової новели...»: *«А коли понесуть / на почесну алею його, в небесах над Дніпром / вітерецьжалісливий навстрічний / білохмар'я збере / з Подніпров'я всього»* [5, с. 118]. Цікавим є дієслівний дериват від іменникової основи: *«Але на ранок / голова мудрішає, свинцевіє розколюється / грішная»*[5, с. 18].

Як правило, письменники не можуть обійтися у своїй роботі без використання власних назв, причому практично всіх різновидів: від імен і прізвищ людей до географічних назв, від найменувань зірок і сузір'їв до кличок тварин тощо. Імен, «що говорять», у віршах досліджуваних нами збірок М. Стрельбицького багато: *«По Вінниці гуляє дика чутка, / гуляє, наче п'яний кОпитан: / що депутат Семен П'ятиминутка / на Хуторах попався у капкан»* [4, с. 38]; *«Показали в передачі / «Анкета критична»/ Депутата Жовтенського / Хід не політичний. / Як іде він по хабаря, / Як бере, як лічить... / От лиш суму узятого / Завищили вдвічі. / Ошалів обранець: «Гади! / Отреб'є от сброда! / Я несу урон моральний / Как політік Года!» / Викликав дзвінком негайно / адвоката Збрую: / Телебачення судити – / «Заяву» диктує <...> / І досуду засилає Судді Ганджуватій, / За призначення якої / мав голосувати»*[4, с. 39 – 40]. З наведених прикладів видно, що okazіоналізми в ролі прізвищ у віршах «Депутат П'ятиминутка» і «Збитки моральні –прибутки матер'яльні» виконують дуже важливу функцію у створенні сатиричного ефекту. В даному випадку спостерігаємо творення авторських неологізмів-прізвищ за допомогою онімізації – одного з різновидів лексико-семантичного способу творення із синхронічною сутністю. Аналогічним способом утворене й прізвище у наступному уривку: *«–Таки-так! Тепер же цей Хамелеоненко таким танком попер / на пана Президента, що делікатний Приморозок / ніколи собі не дозволив би...»* [4, с. 54].

Прізвище іншого «антигероя» утворене за допомогою суфікса -енк-(традиційного для прізвищ власне українського походження): «У даній глибоко змістовній / і з усіх боків грамотній статті / наш всесвітньо уславлений шкіпер / пан-товариш **Хамелеоненко** / обґрунтовує, що недоторканість / необхідна народним обранцям / для створення безпеки їх політичної / діяльності в інтересах народу» [4, с. 24]. А ось прізвище-новотвір, у якому прозорим є російське походження не тільки завдяки основі, але й завдяки суфіксу -ов: «Жука зіськати, мовби тих... бандер / У запашиному гіллі смерековім, / Коли майор **Говнов** кричав: «Пріколем! / І навсегда їх пабедім теперь!» [6, с. 8]. Семантична наповненість оказіоналізмів-прізвищ з наведених прикладів цілком перекиває нібито позитивну характеристику персонажів, завдяки чому і досягається комічний ефект. У досліджуваних поетичних творах зустрічаємо випадки, коли виразником переходу в іншу частину мови є словозмінна парадигма деривата. Найчастотнішим для мови творів М. Стрельбицького є перехід прикметників в іменники: «Сьогодні ще гостюй, / у школі виступиш, / криничної поп'єш, / денницею вистежиш, / роботи пошукаєш по двору» [5, с. 26].

**Висновки.** У творах художньої літератури використання неологізмів пов'язане з чітко вираженим стилістичним завданням. Основне призначення оказіоналізмів у віршах збірок «Йоцемидаєсія», «Під небом Коновалюка», «Поема про колорадського жука» – виконувати роль виразального засобу сатири. Словотворчість М. Стрельбицького пов'язана з пошуком економної і місткої форми створення образу, з намаганням віднайти в слові нові відтінки значення. Суфікси зменшеності-пестливості і збільшувально-оцінні в складі слова є морфемами, які, звичайно, вказують на емоційний характер семантики слова, але ці суфікси разом з тим забарвлюють і все речення, в якому є слова з такою суфіксацією, різними колоритно-стилістичними і модальними відтінками. У результаті аналізу мови збірок М. Стрельбицького «Йоцемидаєсія», «Під небом Коновалюка», «Поема колорадського жука» було помічено, що семантико-граматична категорія суб'єктивної оцінки може ставати домінантою художнього твору. Дериваційні засоби комічного у творах М. Стрельбицького – яскраве свідчення оригінальності стилю і виразно національного характеру гумору.

### *Література*

1. Винокур Г.О. О языке художественной литературы. Москва : Высшая школа, 1991. 448 с.
2. Єрмоленко С.Я. Лінгвостилістика : основні поняття, напрями й методи дослідження. *Мовознавство*. 2005. № 3-4. С. 112-125.
3. Причепій Є. Проблема духовного відродження України. *Розбудова держави*. 1992. № 2. С. 56-58.
4. Стрельбицький М. Йоцемидаєсія. Вінниця : Універсум-Вінниця, 1999. 60 с.
5. Стрельбицький М. Під небом Коновалюка. Вінниця : Універсум-Вінниця, 2000. 136 с.
6. Стрельбицький М. Поема колорадського жука. Вінниця : Універсум-Вінниця, 1999. 15 с.

*Марина Мороко,  
магістрантка I року навчання  
філологічного факультету  
Науковий керівник – канд. філол. наук, доц.  
Крупеньова Т. І.*

### **ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ ГЕОГРАФІЧНИХ НАЗВ У НАРОДНИХ ДУМАХ**

**Постановка проблеми.** «Думи – це епічні малюнки довго вікового терпіння і боротьби українського народу, історія його кривавих боїв за незалежність, історія поразок та перемог», – писав Григорій Нудьга [2, с. 37]. Справді, саме в думах відтворили народні співці – кобзарі історію нашого народу, показавши його боротьбу з турецько-татарською навалою, з польською шляхтою та іншими загарбниками рідного краю. Вони оспівували мужність, відвагу, силу козаків та всього українського народу, який протягом століть боровся за своє національне та соціальне визволення. Виникли думи в XV – XVI століттях і створювались кобзарями до XX століття *включно*. Думи завжди відображали дійсність, важливі суспільні події, героїчні *вчинки, що здійснювались* в ім'я народу і тому саме в цьому жанрі зосереджена найбільш достовірна інформація про долю України. Важливе місце і значення посідають топоніми, вжиті в контексті народних дум. Цей шар лексики важливий тому, що він конкретно

відбиває суспільно-історичні події, а також безпосередньо віддзеркалює образне осмислення народом реальної конкретики природного довкілля. Актуальність нашого дослідження зумовлена увагою до проблем історичної правди в усній народній творчості в умовах нових підходів до реалій життя та прагненням зрозуміти лінгвоментальність наших пращурів, їхнє світобачення та світовідчуття, що вплинуло на менталітет наших сучасників.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Серед вчених, які займалися дослідженням ономастики слід відзначити В. Горпинича, М. Худаш, А. Суперанську, А. Білецького, М. Карпенко, Ю. Карпенка та інших. Кожна географічна назва – історія, яка виражена засобами мови. Існує ціла низка класифікацій топонімічного матеріалу (Д. Бучка, Ю. Карпенка, В. Ніконова, В. Німчука, С. Роспонда, А. Селіщева, О. Суперанської, В. Ташицького, К. Цілуйка та ін.), в яких обґрунтовано основні засади групування власних географічних назв.

**Метою статті** є з'ясування асоціативного поля топонімів у свідомості носіїв української мови, визначення особливостей їх функціонування в українських народних думках.

**Виклад основного матеріалу.** Методом суцільної вибірки в текстах народних дум ми виявили 105 онімів, серед яких найбільшу групу становлять ойконіми (60), група гідронімів налічує 25 власних назв, трохи меншою за кількістю (20) є група хоронімів. У першій групі найчастіше зустрічаються ойконіми : Цареград (13 разів), Січ або Запоріжжя (18 разів), Килія (11 разів), Азов (11 разів), Козлов (10 разів), Корсунь (9 разів), Черкаси та Москва – по 8 разів, місто Полонне (7 разів), Чигирин, Біла Церква, Сорока – по 6 разів, Полтава та Київ – по 5 разів, Варшава, *Миргород Сорочинці вживаються по 4 рази, Переяслав, Крелевець, Кодак – по 3 рази. У групі гідронімів найбільш частотними у вживанні є оніми : Чорне море* (65 разів), Дніпро (26 разів), а з них у 7-ми випадках – Дніпро-Славути, Дністер (11 разів), Дунай (10 разів), Віола та Самарка – по 7 разів, Случ (3 рази). А у групі хоронімів – Україна (85 разів), Польща (5 разів), Крим (5 разів), Русь Велика (4 рази).

На нашу думку, частотність вживання того чи іншого оніма насамперед пов'язана з тематикою та змістом українських народних дум. Центральне місце у цих епічних творах посідає тема долі *України*, героїчного і трагічного життя українців, у зв'язку з цим лексема *Україна* є смисловим центром, навколо якого ґрунтується



позитивне і негативне, славне і трагедійне. Як ми вже зазначили, у думках часто зустрічається гідронім *Чорне море* (вживається переважно у творах героїчного епосу, які присвячені боротьбі козаків з турецько-татарськими нападниками). Частотність вживання даного оніма зумовлена тим, що Чорне море є, власне кажучи, тим шляхом, яким йшли турки і татари на Україну, а також водним простором, який треба було подолати невольникам, *щоб повернутися на українську землю з полону. Оскільки у ті часи порти і пристані Південного Криму перетворюються на величезні базари, то береги Чорного моря стають в'язницею, каторгою для невольників.* Отже, як бачимо, причиною дуже частого вживання гідроніма Чорне море є історичні події кінця XV – початку XVI століть, які описані у думках цього циклу.

Історичне підгрунття народних дум – звитязна боротьба українського народу проти чужоземних завойовників і топоніми як органічні складники текстів дум є джерелом, до допомагає нам зрозуміти час і місце події. Топоніми в народних думках – це джерело відомостей про український народ. Так, досліджуючи в контексті дум «Маруся Богуславка», «Іван Богуславець», «Самійло Кішка», «Втеча трьох братів з Азова», «Козак Голота», «Дума про невольників» оніми Чорне море, Азов, Цареград, Килія, Козлов ми дізнаємось про боротьбу українського народу з турецько-татарською навалюю. А, наприклад, топонімічне поле думи «Про Сулиму, Павлюка ще й Яцька Остряницю», що складається з онімів *Січ, Кодак, Дніпро, Рось, Сула, Варшава, Кумейки та Боровиця* разом з антропонімами даного твору дають змогу простежити виразні зв'язки з Історичними подіями 1635 – 38-го років.

Топоніми *Чигирин, Черкаси, Біла Церква, Корсунь, Суботів, Вінниця* в контексті дум «Іван Богун», «Про Білоцерківщину», «Про Хмельницького і Барабаша», «Про Хмельницького і Василя Молдавського» дають відомості про події національно-визвольної війни 1648 – 54-го років під керівництвом Б. Хмельницького. Досліджуючи астіонімів Сорочинці, Миргород, Полтава в контексті дум «Про Сорочинські події 1905 року», «Чорна неділя в Сорочинцях», а також вжитих в них антропонімів, ми дізнаємось про народні виступи селян, що *відбулись* у Сорочинцях в 1905-му році. Завдяки аналізу топопростору думи «Про визволення України», що представлений такими топонімами: *Україна, Київ, Корсунь, Одеса* – ми дізнаємось про події Великої Вітчизняної війни.

Отже, однією з функцій топонімів у текстах українських народних дум є адресна. Але топоніми у фольклорних текстах виконують не лише номінативну функцію. Часто вони набувають узагальненого, абстрактного значення, тобто тексти українських народних дум містять чимало дум, які до свого лексикографічно закріпленого значення прирощують інші семи, що імпліцитно містять ставлення людей до світу, довкілля, тобто набувають для них певного когнітивного смислу. У зв'язку з цим, дослідження таких топонімів дає нам змогу проаналізувати та зрозуміти лінгвоментальність нашого народу, його дух, світобачення та світосприйняття. Наприклад, гідронім *Чорне море* в контексті історичних дум «Пирятинський попович Олексій», «Смерть Корецького», «Самійло Кішка», «Буря на Чорному морі», «Втеча невольників з каторги», «Невільники», «Плач невільника» утворює один асоціативний ряд з лексемами: допомога, розлука, неволя, кара за гріхи, загибель, смерть (щодо козаків) та смерть, загибель турків і поляків. Символом порятунку козаків виступає гідронім *Дунай* у думі «Втеча з турецької неволі».

Також в епічному доробку оніми-назви рік прирощують до свого звичайного значення сему 'загибель', 'смерть' для турків, ляхів. У такому значенні вживається гідронім *Буг* у думі «Іван Богун», де зустрічаємо такі рядки про вчинки козака Богуна : «*Силу ляхів, турків стріляв, / І шабельками рубав, / На аркан їх забирав, / В річку Буг їх утопляв*»[3, с. 231]. Онім *Вісла* у думі «Про Білоцерківщину» також виступає символом загибелі ляхів : «*От тоді-то ляхам бог погодив, / На Віслі-річці лід обломив*»[3, с. 231]. Але є поодинокі випадки, коли ріки і для козаків набувають смислу загибелі, смерті. Зокрема, в історичній думі «Три Самарські брати» до лексико-графічного значення гідроніма *Самарка* додається складник 'смерть' трьох братів-козаків, які втікають з турецької неволі до рідного краю: «*Стали козаки в чистім полі помирати, / Стали свої голови козацькїї в річці Самарці покладати...*» [3, с. 139]. Цінність родинних стосунків є настільки важливою для наших предків, що, наприклад, гідронім *Дніпро* прирощує до свого значення семи 'батьківство', 'старший в роді'. Саме у такому значенні вживається онім *Дніпро* в думі «Розмова Дніпра з Дунаєм»: «*Дніпр-батьку, Славуто... / Твої козаки на Черкаській горі пробувають/ Холодної води в барила набирають*» [3, с. 135]. Семантичні і стилістичні функції онімів *Дніпро* і *Дунай* у даному творі розширюються і за рахунок того, що вони є засобом

персоніфікації (ці ріки наділені людськими властивостями і ведуть розмову між собою).

В українських народних думах хоронім *Україна* часто виступає як онім-символ жінки-матері. Наприклад, в епічному творі «Про визволення України» топонім *Україна* до свого звичайного, лексикографічно закріпленого значення прирощує сему 'матір' : «...А поживала там, жила / Наша рідная мати, / Україна мила-коханая» [3, с. 515]. Україна, як онім-символ матері, що втратила сина, постає і в думі «Колись у Кролевці». Хоронім *Україна* в контексті «Думи про Карнауха» утворює один асоціативний ряд з лексемами : *Батьківщина, рідний волелюбний край, рідна матір*. На нашу думку, символізація оніма *Україна* в текстах українських народних дум відбувається у зв'язку з підвищенням уваги до долі рідного краю, співпереживанням та прагненням допомогти у скрутну хвилину Україні.

Розширити значущість топоніма в певному контексті дозволяє і метонімічне використання власної назви. Наприклад, в думі «Похід Свіговського на Волощину» онім *Україна* дає таке метонімічне утворення: «*А Україна сумувала, / Ой, Україна сумувала, / Свого гетьмана оплакала*» [3, с. 76]. Хоронім *Україна* вживається на позначення всього українського народу, який сумував з приводу загибелі гетьмана Свіговського під час походу на турків. Отже, головним засобом семантизації топоніма є його контекстуальне оточення. Без контексту топонім не мав би жодних додаткових конотацій, окрім локалізації дії. Саме контекст активізує образну інформацію того чи іншого оніма.

Для того, щоб з'ясувати асоціативне поле топонімів у свідомості носіїв української мови, нами був проведений вільний асоціативний експеримент, у якому брало участь 100 інформантів. За даними вільного асоціативного експерименту, значну частину асоціативного поля топоніма *Корсунь* становлять історичні конотативні реакції : битва (10), битва під Корсунем (6), війна (3), козаки (2), битва під час Великої Вітчизняної війни, історичне місто (2), битва в роки національно-визвольної війни (2), битва 1648-го року, місто, де відбувались битви, військові дії, бунт, гетьманщина, поразка, поневолення, фортеця, відвага, визволення українців. Як бачимо, наші сучасники пов'язують ойконім *Корсунь* з історичними подіями, що відбувались на Україні, зокрема з національно-визвольною війною козаків проти Польщі та з подіями Великої Вітчизняної

війни. Астіонім *Чигирин* у більшості учасників експерименту також асоціюється з історичним минулим України, а саме з подіями національно-визвольної війни 1648 – 1654-го років під керівництвом Б. Хмельницького, з ним як українським гетьманом, а також з Чигирином як центром гетьманської влади та дипломатії, а також з іншими історичними постатями. Принагідно зазначимо, що в українських народних думах оніми *Чигирин* та *Корсунь* є джерелом відомостей про історичне минуле України, про події національно-визвольної війни та історичні постаті того часу.

Отже, як бачимо, ойконіми у свідомості наших пращурів та сучасників мають частково споріднене значення. А це свідчить про те, що образне осмислення нашими предками реальної конкретики природного довкілля, життя і героїки органічно ввійшло в лінгвоментальність їхніх нащадків. Підтвердженням цієї думки є також частковий перетин асоціативного поля астіонімів *Азов*, *Цареград*, хоронімів *Україна* та *Польща*, гідронімів *Дніпро*, *Дунай* у свідомості наших пращурів та сучасників.

**Висновки.** Історичне підґрунтя народних дум – звитязна боротьба українського народу проти чужоземних загарбників. Топоніми як органічні складники текстів дум є джерелом, що допомагає встановити час і місце події.

### *Література*

1. Гуслистий А. Г. До питань про історичні умови виникнення українських дум. *Історичний епос східних слов'ян*. Київ, 1958. С. 34-41.
2. Нудьга Г. А. Український поетичний епос. Київ : Наукова думка, 1971. 354 с.
3. Українські народні думи та історичні пісні / За ред. М. Т. Рильського. Київ, 1955. 560 с.

*Лілія Войтило,  
магістрантка 1 року навчання  
філологічного факультету  
Науковий керівник – канд. філол. наук, доц.  
Крупеньова Т. І.*

## **ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВЛАСНИХ НАЗВ ВІРТУАЛЬНОГО ДИСКУРСУ СУЧАСНОЇ МОЛОДІ**

**Постановка проблеми.** Оніми, як і будь-які лексичні одиниці, жваво реагують на всі явища, що відбуваються в довкіллі, в результаті чого імена виявляються реєстраторами подій, що мали місце в суспільному житті. Все це фіксується у власних назвах. Разом з тим, залежно від явищ, характерних для тієї чи іншої епохи, можуть бути виділені і оніми, які є типовими для певного часу, оскільки слова, що позначають актуальні явища, легко стають основами для власних імен. Як зазначає Д. Ільїн, «традиційний опис системної ієрархії мовних одиниць має певні недоліки: зокрема, виявляються класи, явища і факти, які повністю або частково випадають з класифікаційних побудов, особливо в семантичній системі» [2, с. 50]. Тому вивчення сучасного ономастичного простору не може обмежуватися традиційними підходами до вивчення мовного матеріалу (порівняльно-історичний, структурно-описовий, логіко-граматичний), а вимагає інтеграції залучення методології міждисциплінарних досліджень. Разом з тим, сучасна епоха з її проривом в галузі інформаційних технологій викликала до життя появу нових лексичних одиниць, які раніше не могли зустрічатися ні в літературі, ні в комунікативному просторі соціуму. Однією з таких мовних одиниць можна вважати так званий «нік», або «нікон» – ім'я, яке використовується при комп'ютерному спілкуванні в Інтернеті. Актуальність цієї роботи зумовлена недостатньою вивченістю ніконімів як особливого розряду власних назв. Практично відсутні дослідження, в яких нікон розглядається в межах віртуального дискурсу і як одного із способів самовираження віртуальної мовної особистості.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Ніконім стає об'єктом дослідження не лише традиційної ономастичної науки, а й вивчається в руслі сучасних тенденцій розвитку гуманітарного знання, зокрема –

в лінгвофілософії, психолінгвістиці, лінгвокультурології, соціолінгвістиці, когнітивній лінгвістиці, лінгвопрагматиці.

Як зазначає М. Сидорова, в інтернет-просторі «природна мова живе в реальному повсякденному функціонуванні, де узус і норма, мовна діяльність, мовна система і текстовий матеріал знаходяться в постійній взаємодії, де мовні зміни здійснюються через усну і письмову комунікацію» [4, с. 137 – 138]. У зв'язку з цим зумовлена поява таких понять, як віртуальний дискурс і віртуальна мовна особистість, різним аспектам вивчення яких присвячені роботи Д. Галкіна, Є. Горошко, О. Дідовій, Є. Літневської, О. Лутовінова, С. Михайлова, М. Сидорової, Г. Трофімової та інших лінгвістів.

**Метою статті** є здійснення комплексного аналізу функціонування ніконімів як особливого розряду власних назв у віртуальному дискурсі з позицій лінгвопрагматичного аспекту.

**Виклад основного матеріалу.** У сучасній ономастичній науці розвиток отримують як традиційні тенденції розгляду ономастичного матеріалу, так і ті, що тільки виникають. У зв'язку з цим стосовно до сфери комунікації за допомогою Інтернету можна говорити про формування особливої мовної особистості – віртуальної, яка має ряд таких характерних ознак, як високий лінгвокреативний потенціал, демократичний характер спілкування, особливе ставлення до моделі комунікації, множинна ідентифікація. Разом з тим, представляється можливим виділити віртуальний дискурс, який визначається як текст, занурений у ситуацію спілкування у віртуальній реальності.

У сучасній антропонімічній системі спостерігається поява нової категорії, ніконім, що використовується в умовах віртуальної реальності, яка створюється користувачем самостійно під впливом, з одного боку, законів мови, з іншого – особливої сфери функціонування, і що є вираженням лінгвокреативного потенціалу віртуальної мовної особистості.

При створенні ніконімів основне значення має диференціація. Тому більшість ніконімів є результатом індивідуальної самопрезентації. Однак іноді може спостерігатися і контамінація у вербальному вираженні самопрезентації та самоідентифікації. Тому при автономізації необхідно враховувати соціальні характеристики особистості, її унікальність, приналежність до якої-небудь соціальної групи, лінгвокреативний потенціал, а також прагматичну складову сприйняття ніконіма іншими користувачами і психологічну мотивацію при самоідентифікації і / або самопрезентації.

Нікон як одиниця віртуального дискурсу вступає в характерні для власної назви внутрішні предметно-понятійні зв'язки, проте в ряді випадків спостерігається трансформація семантичного трикутника. Лексико-семантичні, структурно-морфологічні і функціонально-тематичні особливості ніконімів виявляють широкий спектр використання граматичних і семантичних ресурсів мови. Дуалістична природа ніконімів як на системно-структурному, так і на функціональному рівнях відображає інтенсивність мовних процесів, що відбуваються в XXI столітті, і характеризує ономастичний простір української мови, який динамічно і безперервно розвивається. Аналіз ніконімів – назв електронних поштових скриньок дозволив констатувати, що у 78 % випадків під час автономізації ніконім являє собою повне або часткове дублювання антропоніма користувача, написане з урахуванням технічних особливостей ресурсу на латиниці [3, с. 16].

Під час опитування респондентів з метою виявлення мотивів номінації з'ясувалося, що респонденти мотивують вибір прямим зв'язком віртуального образу з самими собою. Крім того, оскільки система виключає можливість реєстрації абсолютно ідентичних імен, то користувачі використовують для створення ніконімів різні модифікації своїх імен (lesha\_voronin\_16). До того ж, скорочені форми імен репрезентують загальну тенденцію відходу від формального стилю спілкування в комп'ютерному дискурсі, а вибір неповної форми імені не просто «скорочує дистанцію» між учасниками комунікації, але й зумовлює позитивне сприйняття комп'ютерного імені та відповідно його власника. Найбільш поширеними моделями створення ніконімів є моделі Ім'я + прізвище та Ім'я + прізвище + цифри (vlad.danchenko.08). Цифри можуть означати рік народження, важливу дату, вік, номер автомобіля, номер квартири тощо.

Крім того, номінатор може використовувати такі знаки, як крапка, дефіс, суфікси, префікси. До того ж, треба зазначити, що ім'я електронної пошти складається з двох частин: першу користувач створює особисто, а друга – це назва сервісу, на якому реєструється скринька. Чітко регламентовані вимоги щодо побудови ніконімів відсутні, проте дослідники рекомендують створювати ніконім з урахуванням аудиторії, для спілкування з якою буде використовуватися скринька. Поширена модель творення ніконімів – онімізація апелятива.

**Висновки.** Більшість ніконімів є результатом індивідуальної самопрезентації. У понад 80% випадків ніконімом є повне або часткове дублювання реального антропоніма користувача, написане з урахуванням технічних вимог ресурсу. Ніконіми є новою і значною за кількістю групою власних назв інтернет-ономастикону, яка потребує ґрунтовного і різноаспектного дослідження.

### *Література*

1. Аникина Т. В. Имя собственное в Интернет-коммуникации. *Известия Уральского государственного университета*. 2010. №2 (75). С. 71-76.

2. Ильин Д. Ю. Функционально семантический подход к описанию топонимической лексики региона. *Вестник Волгоградского государственного университета*. Серия 2 : Языкознание. 2003. № 3. С. 49-53.

3. Сазонова Є. О. Нікнейміка як нова галузь сучасної антропоніміки. *Studia Linguistica*. Випуск 8. 2014. С. 399-403. URL: [studling/stud-ling-8/65.pdf](http://studling/stud-ling-8/65.pdf)

4. Сидорова М. Ю. Интернет-лингвистика: русский язык. Ч. 1. Межличностное общение. Москва, 2006. 196 с.



## ЗМІСТ

<b>Сподарець Н. В.</b> <i>Філологічна рецепція творчості Лесі Українки: здобутки та перспективи</i> .....	3
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------	---

### I.

<b>Бандура Т. Й.</b> <i>Поетика жіночого характеру в прозі Лесі Українки</i> .....	6
<b>Яремчук Н. В.</b> <i>Драма Лесі Українки «Одержима»: гендерний аспект</i> .....	12
<b>Сподарець Н. В.</b> <i>Гендерні коди лірики Лесі Українки та Зінаїди Гіппіус: компаративний вимір</i> .....	15
<b>Павлюк Н. Л.</b> <i>Символ вогню у драмі-фесрії Лесі Українки «Лісова пісня»</i> .....	25
<b>Горанська Т. В.</b> <i>Своєрідність інтерпретації середньовічного сюжету в поемі Лесі Українки «Ізоolda Білорука»</i> .....	30
<b>Малицька О.</b> <i>Драматична поема Лесі Українки «У пущі»: поетикальні особливості</i> .....	36
<b>Вольчева М.</b> <i>Архетип лісу та його художня символіка в драмі Лесі Українки «Лісова пісня»</i> .....	41
<b>Василенко К.</b> <i>Маскулінний дискурс у творах Лесі Українки «Камінний господар» та «Помилка»</i> .....	45
<b>Горанська Т. В., Пармонова Ю.</b> <i>Образ Дон Жуана в драматичних поемах О. С. Пушкіна «Камінний гість» і Лесі Українки «Камінний господар»</i> .....	51
<b>Крупеньова Т. І.</b> <i>Особливості функціонування власних назв у драматичних творах Лесі Українки</i> .....	56

### II.

<b>Печарська А.</b> <i>Есей Степана Процюка «Наодинці з порожнечею» як авторська жанрова модель</i> .....	61
<b>Струкова О.</b> <i>Жанрова ідентифікація роману-тревеллінгу Макса Кідрука «Мексиканські хроніки. Історія однієї мрії»</i> .....	69
<b>Склярова А.</b> <i>Екзистенційні ситуації в романі Івана Багряного «Сад Гетсиманський»</i> .....	77
<b>Вікторовська Г.</b> <i>Психологізм роману П. Загребельного «Я, Богдан»</i> .....	87
<b>Шульц О.-В.</b> <i>Поетикальні парадигми новелістики Г. Косинки</i> .....	93

<b>Кулінська Т.</b> <i>Жанрово-стильова своєрідність роману В. Шевчука «Срібне молоко»</i> .....	96
<b>Починок О.</b> <i>Історіософська проблематика роману І. Нечуя-Левицького «Гетьман Іван Виговський»</i> .....	101
<b>Олексієнко Г.</b> <i>Жанрово-композиційна специфіка повісті В. Винниченка «На той бік»</i> .....	106
<b>Янюк І.</b> <i>Портретування в романі Ю. Мушкетика «На брата брат»</i> .....	111
<b>Авксентьєва Г. А., Шеховцова Т.</b> <i>Композиційні аспекти роману В. Підмогильного «Невеличка драма»</i> .....	116
<b>Анастасієнко Т.</b> <i>Деталь у романі П. Загребельного «Брухт»</i> .....	122
<b>Авксентьєва Г. А., Перан О.</b> <i>Жанрова природа роману В. Лиса «Століття Якова»</i> .....	127

### III.

<b>Карауш О.</b> <i>Шляхи розвитку емоційного інтелекту учнів на уроках української мови</i> .....	134
<b>Босва Е. В., Коржук Д.</b> <i>Функції сленгу в українській молодіжній субкультурі: прагматичний аспект</i> .....	139
<b>Шендрик О.</b> <i>Мовна представленість концепту «врода» в народнопоетичному мовленні</i> .....	146
<b>Босва Е. В., Пеляк М.</b> <i>Функційна парадигма античних міфонімів у поезіях М. Зерова</i> .....	152
<b>Невзгодова А.</b> <i>Особливості моделювання індивідуальної картини світу засобами компаративем з орудним відмінком у прозовому дискурсі М. Стельмаха</i> .....	160
<b>Пасечнюк І.</b> <i>Особливості прототипу українець/українка в художньому дискурсі</i> .....	165
<b>Гончар О.</b> <i>Дериваційні засоби створення комічного в збірках М. Стрельбицького</i> .....	170
<b>Мороко М.</b> <i>Особливості функціонування географічних назв у народних думках</i> .....	175
<b>Войтило Л.</b> <i>Лексико-семантичні особливості власних назв віртуального дискурсу сучасної молоді</i> .....	181

Наукове видання

**ПОЛАСПЕКТНІСТЬ ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ**  
(до 150-річчя з дня народження)

Збірник наукових статей і тез

Підп. до друку 28.10.2021. Формат 60х90/16. Папір офсетний.

Гарн. «Times» Друк цифровий. Ум. друк. арк. 10,9.

Наклад 120 пр.

Видавець Букаєв Вадим Вікторович

вул. Пантелеймонівська 34, м. Одеса, 65012.

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 2783 від 02.03.2007 р.

Тел. 0949464393, email – [7431393@gmail.com](mailto:7431393@gmail.com)