

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

Історико-філологічний факультет

Кафедра української та зарубіжної літератур

**ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИКА АНАЛІЗУ
ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ: СУЧАСНІ ВЕКТОРИ
ДОСЛІДЖЕНЬ**

Збірник наукових статей

Одеса

2023

УДК 811.161.2'42 (075.8)

Рекомендовано до друку Вченою радою ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»
(протокол № 4 від 26 жовтня 2023 року)

Редакційна колегія

Авксентьєва Г. А., кандидат філологічних наук, доцент – відповідальний редактор.

Боєва Е. В., кандидат філологічних наук, доцент – відповідальний редактор.

Павлюк Н. Л., кандидат філологічних наук, викладач – відповідальний редактор.

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

Рецензенти

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

Олексенко В. П. – доктор філологічних наук, професор кафедри української і слов'янської філології та журналістики Херсонського державного університету.

Теорія та практика аналізу художнього тексту: сучасні вектори досліджень : збірн. наук. статей. Одеса : Університет Ушинського, 2023. 203 с.

Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського», 2023

*Галина АВКСЕНТЬЄВА,
кандидат філологічних наук, доцент,
завідувач кафедри української та зарубіжної літератур
Університету Ушинського*

ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНА ПАРАДИГМА В УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ XX – ПОЧАТКУ XXI СТ.

Постановка проблеми. Мистецтво і література, як один із видів мистецтва, від часів зародження завжди були пов'язані із філософією. Новаційні філософські концепції знаходили свою підтримку і розуміння у мистецькому середовищі, впливаючи таким чином на формування світогляду митця. Так сталося з екзистенціальною філософією. «Екзистенціалізм визначається як «існування», або те, в чому людина зберігає джерело свого визначення. Як філософська течія екзистенціалізм сформувався в XX столітті, висунувши на перший план абсолютну унікальність людського буття» [5, с. 248].

На світогляд письменників XX століття значний вплив мала філософія екзистенціалізму, згідно з якою «...потрібно способами мистецтва висвічувати, прояснювати екзистенцію людини в «помежових» ситуаціях. Адже в центр свого дослідження екзистенціалізм поставив індивідуальні смисложиттєві питання – вини і відповідальності, рішення і вибору, ставлення до свого покликання і смерті, дійсного і недійсного існування» [5, с. 260]. Адже світогляд письменника – це досить складна система, що включає в себе «...філософські, естетичні, політичні, етичні, релігійні, погляди творчої особистості на довкілля, світ і місце в ньому, своєрідний чинник, що визначає життєву і творчу позицію автора, розуміння ним світу і самого себе, можливостей таланту, як основа художньої творчості» [9, с. 373].

Екзистенціальні мотиви стають наскрізними у модерністських та постмодерних ліричних, епічних, драматичних текстах новітньої української

літератури. Письменники, як правило, досліджують долі своїх персонажів саме у межових ситуаціях, які й дають можливість заглибитись у внутрішній процес рефлексії та екзистенції. До таких порубіжних випробувальних моментів у різножанрових творах часто зверталися Володимир Винниченко, Микола Хвильовий, Микола Куліш, Валер'ян Підмогильний, Борис Антоненко-Давидович, Євген Плужник, Володимир Свідзинський, Віктор Домонтович, Олександр Довженко, Іван Багряний, Улас Самчук, Юрій Яновський, Олесь Гончар, Євген Гуцало, Василь Стус, Іван Римарук, Дмитро Шупта, Юрій Андрухович, Євгенія Кононенко, Ірен Роздобудько, Оксана Забужко, Марина Гримич, Марія Матіос, Володимир Лис та багато інших українських письменників ХХ – початку ХХІ ст.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сучасному літературознавстві мова ведеться не лише про окремі дослідження творчого доробку багатьох письменників із позиції екзистенціального мислення, а загалом про екзистенціальне літературознавство. Зокрема, Ганна Токмань у монографії «Українська версія художнього екзистенціалізму: Б. І. Антонич, В. Свідзинський, Т. Осьмачка в європейському контексті» зазначає: «Екзистенціальне літературознавство – це напрям у науці про художню літературу, який вивчає екзистенційні та екзистенціальні явища, образно виражені в тексті, послуговуючись теоретичними положеннями й інструментарієм, виробленими класичною екзистенціальною філософією, – ідеями, категоріями і поняттями в індивідуальних теоріях філософів» [11, с. 12].

На своєрідність реалізації екзистенційних ідей в українській літературі звертали увагу такі дослідники, як: І. Васишин, А. Гурбанська, І. Куриленко, Г. Токмань, Л. Чуркіна, Ю. Шерех, М. Шлемкевич та багато інших науковців. Екзистенційний дискурс різною мірою досліджений у творчості цілої низки українських митців. Увага акцентується на тому, що письменники надають своїм творам нового звучання, їх цікавить внутрішній

світ у протиставленні із зовнішнім, раціональне начало у боротьбі з ірраціональним, вони досліджують суперечливу сутність сучасної людини.

На думку І. Куриленко, у творчому доробку цілого ряду авторів чітко простежуються основні модуси екзистенційної естетики: ясперівська теорія «межових ситуацій», бердяївська концепція самотності, сартрівська діалектика «Я» та «Іншого», тлумачення абсурдності людського існування А. Камю тощо [6, с. 176].

Мета запропонованої статті передбачає дослідження екзистенціальної парадигми в українській прозі ХХ – початку ХХІ ст.

Виклад основного матеріалу. Значний внесок у розвиток української прози першої половини ХХ ст. здійснив такий митець, як Віктор Домонтович Так, у романі «Доктор Серафікус» автор детально простежує філософські пошуки, внутрішні почуття та переживання своїх героїв. Найважливішою рисою поетики роману є саме екзистенціалізм, домінування мотивів відчуження від суспільства, самотності, нудьги, страху, порожнечі, абсурдності життя. Для екзистенціальних текстів важливими є проблеми творчості, тому не випадково у центрі уваги письменника перебувають творчі особистості: науковець Серафікус, художник Корвин, актриса Вер, яка мріє написати унікальний роман про кохання.

Про екзистенціальну сутність персонажів В. Домонтовича свідчить їх відчуження від суспільства. Це виразно можна продемонструвати на прикладі доктора Серафікуса, в образі якого автор зображує дивакуватого професора, який сторониться людей, бо після спілкування з ними він «повертається додому менше людиною» [3, с. 61]. Таке відчуження від світу людей Комаха намагається компенсувати грою на піаніно, але це також не задовольняє чоловіка, а навпаки – ще більше пригнічує. Домінуючим екзистенціальним образом аналізованого твору стає нудьга, яка пронизує увесь простір існування персонажів. Їх постійно мучить відчуття

безмістовності життя, внутрішньої тривоги й незадоволення власним існуванням [2, с. 31].

Незадоволений власним існуванням і протагоніст повісті Б. Антоненка-Давидовича «Смерть». Костянтин Горобенко у минулому був українським патріотом, згодом стає комуністом. Зазначене ідейне перевтілення персонажа витворює сюжетну опозицію у тексті і є доказом того, що у минулому Кость мріяв про Україну, її державність: «Так, я був український націоналіст, я був за голову повітової філії національного союзу; в цьому ж місті я, безусий юнак, що допіру скінчив гімназію, виступав у 1917-му на мітингах, розпинався на всяких зібраннях за «неньку» [1, с. 49]. Юнацький романтичний запал було спрямовано на користь українському визвольному руху, на боротьбу за державність України. Кость створював «Просвіти», пропагував націоналістичні ідеї. Але сподівання Горобенка були марними та нездійсненими, боротьба завершилася поразкою.

Нездійснені сподівання стали визначальними і щодо особистої долі персонажа. Кость мріяв про щастя, про кохання. Він обожнював Надю, прагнув зберегти пам'ять про своє перше кохання: «Ця пам'ять житиме. Вона мусить жити, бо це – єдине в нього, що лишилось від минулого» [1, с. 93]. Надя була його нареченою, але доля не судила їм довгого подружнього щастя. Тож простежуємо уже у зав'язці повісті значущий екзистенціальний мотив нездійснених сподівань, як на особистому, так і на суспільному рівнях.

Втративши справжніх друзів і кохану, Кость залишається самотнім. Екзистенція самотності стає показовою для повісті. Протагоніст твору весь час рефлексує, він аналізує свої вчинки, шукаючи їх мотивацію. Лексема «самотність» є визначальною щодо його психологічного відчуття: «В мене немає тепер нікого» [1, с. 49]; «П'яна сонячна радість і самотня туга затінку були споріднені...» [1, с. 62]; «Коганець згустив Горобенкову самотність у кімнаті...» [1, с. 72] та ін.

Кость відчуває себе не лише самотнім, але й чужим у новому житті, де усе оточення ставиться до нього з недовірою. Персонаж це добре відчуває у стосунках із комуністами Славіною, Гольцевим, Дроботом, Попельначенком, в яких домінує відчуття ненависті і ворожості. Дилема «свій-чужий» визначає поведінку головного персонажа. Чужими для Костя стають і націоналісти, і комуністи. Спілкуючись з іншими персонажами, Горобенко повсякчас прагне знайти відповідь на головне запитання: «Свій чи чужий?» [1, с. 68]. Від відповіді залежить подальша доля персонажа.

Мотив самотності та відчуження простежуємо не лише в аналізованій повісті. Саме екзистенція самотності та відчуження від оточуючого світу стає визначальною для української літератури 20-х років ХХ ст. Можна навести цілу низку підтверджень зазначеної думки. Самотніми і зайвими стають у повоєнному житті персонажі М. Хвильового («Санаторійна зона», «Редактор Карк», «Вальдшнепи»), В. Підмогильного («Місто», «Невеличка драма», «Повість без назви»), Ю. Яновського («Чотири шаблі»), Є. Плужника («Галілей») та ін. Мотив самотності стає наскрізним для усієї творчості Б. Антоненка-Давидовича, зокрема літературознавець Сніжана Жигун наголошує на цьому, аналізуючи пізню творчість письменника [4, с. 166].

Виразного екзистенційного забарвлення набувають мотиви самотності та відчуження у сучасній українській літературі, зокрема у романі В. Лиса «Острів Сильвестра». Головний герой Сильвестр Васильчук живе у власному світі, зрозумілому лише йому. Живе, немов равлик у своїй «хатинці», і боїться визирнути назовні і бути роздавленим ворожим світом. Він, викладач-філолог, повністю зосереджений на світі науки, живе в якомусь іншому вимірі, далекому від реальності: «Я живу в своєму світі... Цей світ багато в чому заміняє мені реальний – світ поезії, літератури, образів, тропів, порівнянь, метафор, хореїв, діалектизмів, дискурсів, чого там ще, перелік можна продовжити на кілька десятків слів, принаймні на кілька десятків, а може й більше» [7, с. 31]. Персонаж усвідомлює місце у реальному світі,

йому зручно ізолюватися, зануритися у дослідження художніх текстів, працювати над власними. Мовлення фахового філолога рясніє літературознавчою термінологією.

Васильчук переконаний, що має право жити саме так: «Цей світ мій, мій тому, що іншого я до пуття не знаю, він може й не такий уже добрий замітник реальному, але він відповідає моєму характеру, моїму подобианню, світобаченню, і міняти його я не можу і не хочу. В будь-якому іншому світі мене чекає крах» [7, с. 31]. Зазначений монолог-сповідь виконує характеристичну функцію у романі. Так, саме крах чекає героя в реальному світі, бо Сильвестр не пристосований до нього. Він відсторонюється від абсурду реального життя у вигаданому світі художньої літератури: «Він смакував словами, наче гурман доброю їжею, він хмелів від них, наче алкоголік від горілки. Часом він, сидячи в саду чи тому ж лозняку, повторяв їх слово за словом, речення за реченням, припасовував по своєму, сперечався з написаним. Іноді йому здавалося, що він кладе ті слова на язик і відчуває їх терпкий смак, їхню пахучість, солод чи гіркоту» [7, с. 50].

Література стала для Васильчука своєрідним оберегом. Це і захист від ворожого суспільства, втеча від самого себе, маска, яку він надягав, боячись показати своє власне «Я». Врешті-решт вона була сенсом його життя. Сильвестр розтанув у ній, загубився. І не відчував потреби повертатися у реальність, адже там його ніхто не чекав: «Він був чужим, виродком у цьому світі... Свій серед чужих, чужий серед своїх...» [7, с. 48 - 49]. Наведена цитата підтверджує відчуження персонажа від реального життя, від реальних людей. Навіть педагоги ставилися до нього «... як до дива і священної тварини, на зразок Єгипетського жука-скарабея» [7, с. 51], до якого при цьому «доторкнулися огидно» [7, с. 51], що вже казати про однолітків, а згодом і співробітників. Сильвестра постійно ображали та принижували оточуючі. Не розуміли підлітка навіть батьки: «Виродок» – це слово десятки, якщо не сотні разів, чув від рідного батька, рідше від матері й старшого брата (але

теж чув), воно його не ображало, бо розумів, що так воно і є. Він змирився з цим, як змирився і з самим життям, до якого насправді не мав – ну, не жодної, але якоїсь великої цікавості» [7, с. 86]. Принижено-зневажлива лексема «виродок» нівелює будь-які позитивні спроможності персонажа з самого дитинства. Звертає увагу на самотність Сильвестра і Яніна: «...страшенно самотній ізгой, виродок в цьому житті, мутант чи то з минулого, чи з майбутнього, результат трагічної помилки, краплина чиєїсь там первинної слизі» [7, с. 154].

Тож, не дивно, що порятунок Сильвестр знаходив саме в літературі, в поезії: «...він став читати напам'ять вірш Андрія Малишка і раптом відчув, як легшає на душі. Спосіб виявився випробуванням і надійним, ним Сильвестр користувався не раз після вимушених пиятик, після сварок з батьками і запотиличників від брата Олександра...» [7, с. 50]. Таким чином, автор порушує ще один значущий для екзистенціальної літератури мотив – мотив творчості. Щодо останнього Леся Пізнюк, досліджуючи творчість Валер'яна Підмогильного, наголошує: «Відомо, що проблеми митця і творчості в естетиці екзистенціалістів посідають особливе місце, мистецтву надається самодостатність Як продуктивному шляхові пізнання істини» [10, с. 65]. Прагнення пізнати істину через мистецтво, здійснити творчою особистістю свій вибір можна простежити у низці творів української літератури ХХ ст. Маємо на увазі новелу М. Коцюбинського «Intermezzo», драму В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Медвідь», повість М. Хвильового «Санаторійна зона», романи В. Підмогильного «Місто», Ю. Яновського «Майстер корабля», О. Гончара «Циклон», «Берег любові», Є. Кононенко «Зрада» та ін. Традиції зображення творчої особистості по-новаторськи продовжує В. Лис в аналізованому романі. Його Сильвестр Васильчук людина творча, яка вивчає літературу, і сама прагне її творити.

В іншому романі В. Лиса «Століття Якова» здійснюється спроба осмислити життя українця Якова Меха у бурхливому світі суспільно-

історичних подій ХХ ст. Наратором у творі виступає протагоніст, розповідь подана у формі «потoku свідомості», таким чином Яків пригадує своє життя, буття серед людей, і домінує у його саморефлексіях концепт «самотності». Не дивлячись на велику родину, яку він має, чоловік увесь час усвідомлює свою самотність: і в юності, коли втратив надію зберегти своє перше кохання, тому з'являються думки про самогубство: «Навіть убити себе не міг – рушниця була порожньою. Тільки коли прокидався в холодній порожній хаті – од приморозку, од страху й болю, що сидів у його душі, йшов надвір і тулився до коня. Був сам-однісінький, не тільки в тому лісі, а й у цілому світі» [8, с. 43]. Напередодні ювілею, наприкінці життя, у зображенні Якова також домінує екзистенціал самотності: «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» [8, с. 112]; «Якову на мить здалося: то він став конем, самотнім, всіма покинутим. Він пішов далі, потів, зачувши знову іржання, вернувся» [8, с. 227].

І хоча в одному селі живуть дві рідні людини – батько і його донька Ольга, але почуваються вони досить самотньо: «Отож підозрював Яків, що Олька ще самотніша за нього, бо бабські розмовини – то їдне, а хата, як і в нього, порожня. Знав, правда, й гинше – а ни він до Ольки не вернеться, ни вона до нього не перебереться, обоє не те що вперті, а мають жити по-своєму, раз уже він до цієї хатини вернувся, тутечки й умре» [8, с. 45].

Ще один екзистенціальний мотив можна простежити в аналізованому романі – це абсурдність влади. Для відтворення обставин Другої світової війни письменник використовує лише декілька епізодів. Але наскільки вони вражають уяву реципієнта. Абсурдною зображено владу, яка не шкодуючи життя воїнів, кидає їх на мінне поле, бо розмінування за правилами займає багато часу. Про це Яків дізнається від галичанина Зенька: «На явну смерть нашого брата гонять. Кажуть, що навіть зброю перед тим забирають... Бо ж

на мінні поля гонять. Кажуть, за десятки верстов перед Берліном німаки мін понаставляли. Гетьби всі поля й луки, всі дороги заміновані. Ні пройти, ні проїхати» [8, с. 170].

Яків надзвичайно був вражений такою жорстокістю військового керівництва. Письменник глибоко психологічно показує емоційне потрясіння героя: «Зенько казав, а Яків дивився широко розплющеними очима, а під гімнастерку холодок все більше заповзав. Хоч вечір ніби й теплий був...

Тепліший, а бач... Зимно, ой, зимно, ще зимніше стало од наступних Зенькових слів...» [8, с. 170]. Якову Меху у теплий весняний вечір стає «зимно», бо чоловік розуміє, що війна закінчується, а він може в останні дні загинути так безглуздо, розмінуюючи своїм тілом дорогу радянським військам. Мудрий вояк хвилюється і подумки проводить паралель між німецькою і радянською владою: «Яків пополотнів. От тобі й кінець війні, про який тилько останні дні й чешуть язиками, от тобі й дома, й Зоська з штирма доньками... Як німота у піч не вкинула, то ції, нібито свої, погібель приготували» [8, с. 170].

Абсурдною є влада, яка винагороджує кедебістів званнями і посадами за вбивство мирних людей. Переодягнений у вояка УПА радянський лейтенант розстріляв дружину Якова Зоську з двома донечками. Згодом Яків зустрічається з цією людиною, що має високе знання та нагороди.

Висновки. Прикметною ознакою проаналізованих романів новітньої української літератури є екзистенціальне світобачення авторів, яке допомагає розкрити внутрішній світ образів сучасної людини, що позначений абсурдністю існування, самотністю, відчуженістю, межовими ситуаціями, суїцидальними мотивами. Але, на думку письменників, саме творчість, як здатність людини до самовдосконалення та самореалізації, дає надію на порятунок.

Література

1. Антоненко-Давидович Б. Твори: у 2 т. Київ : Наукова думка, 1999. Т. 1. 744 с.
2. Гірняк М. Існування на межі, або екзистенціалістські умонастрої у прозі В. Петрова-Домонтовича. *Слово і час*. 2007. №8. С. 29-39.
3. Домонтович В. Доктор Серафікус. Без ґрунту. Київ : Критика, 1999. 380 с.
4. Жигун С. Пізня творчість Бориса Антоненко-Давидовича та філософія екзистенціалізму в українській літературі. *Теоретична і дидактична філологія. Збірник наукових праць*. Київ : 2011. Вип.10. С.160-167.
5. Кремень Б., Ільїн В. Філософія: Логос, Софія, Розум: підручник. Київ : Книга, 2007. 432 с.
6. Куриленко І. Екзистенціалізм як об'єкт наукового вивчення. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. Харків, 2004. № 627. Вип. 40. С. 176 – 179.
7. Лис В. Острів Сильвестра. Харків : Фоліо, 2009. 219 с.
8. Лис В. Століття Якова. Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2011. 240 с.
9. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. /Авт.-уклад. Юрій Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т.1. 608 с.
10. Пізнюк Л. Проблеми відчуження та абсурду в «Місті» В. Підмогильного. *Слово і Час*. 2000. № 5. С. 62-66.
11. Токмань Г. Українська версія художнього екзистенціалізму: Б. І. Антонич, В. Свідзинський, Т. Осьмачка в європейському контекст. Київ : Міленіум, 2020. 480 с.

Тетяна БАНДУРА,
кандидат філологічних наук, доцент
кафедри української та зарубіжної літератур
Університету Ушинського

АРХЕТИПНО-СИМВОЛІЧНА ПАРАДИГМА АВТОРСЬКОЇ СВІДОМОСТІ В ЛІРИЦІ ОЛЕНИ ТЕЛІГИ

Постановка проблеми. Олена Теліга – українська письменниця, творчість якої нерідко ставала об'єктом літературознавчого дослідження. Її ліричні героїні – жінки, в яких втілено безсмертну душу письменниці й імплементовано неординарний світ авторської свідомості мисткині.

Значна кількість сучасних наукових праць свідчить про актуальність методу дослідження авторської свідомості в сучасному літературознавстві. За оцінкою науковців, він розширює можливості літературної критики по-новому інтерпретувати твори художньої літератури. Використання міфопоетики як інструментарію літературознавчого дослідження є не лише доцільним і вмотивованим, але й продуктивним, оскільки дає можливість встановити наявність й особливості функціонування міфологічних моделей, образів, мотивів у художніх творах, де свідомо авторська міфотворчість часто виявляється у довільному сплетінні міфологічних структур.

На часі герменевтичними пріоритетами маємо встановлення зв'язку між справжнім мистецьким витвором і одвічними «істинами», що не підлягають остаточному та однозначному визначенню. Ця думка не нова, але стосовно поезії Олени Теліги в контексті західноукраїнської й емігрантської поезії 30-х років ХХ століття особливо актуальна. Духовний орієнтир самопізнання й через нього світопізнання для цієї поетеси визначальний. Самозаглиблення, що є передумовою вірності собі, уможлиблює стійкість творчої позиції мисткині, а також її оригінальність.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У 90-ті роки ХХ століття в українському літературознавстві було помічено значну зацікавленість поезією письменниці-борчині Олени Теліги. На літературно-критичну арену виходять ґрунтовні дослідження Миколи Жулинського (зокрема його книжка «Олег Ольжич і Олена Теліга: нариси про життя і творчість», 2001),

Тараса Салиги (стаття «Нескорена муза» у книзі «Імператив», Львів, 1997), Юрія Коваліва (стаття «Олена Теліга», опублікована в різних виданнях, у тому числі в журналі «Слово і час», 1991, № 6), Миколи Ільницького (розвідки «Західноукраїнська і емігрантська поезія 20 – 30-х років», 1992; «Від «Молодої Музи» до «Празької школи»», 1995), Богдана Червака (біографічний нарис «Олена Теліга. Життя і творчість», 1997); останнім часом лірика О. Теліги стала об'єктом вивчення сучасних науковців Т. Голембовської, Н. Миронець, Н. Писко, В. Просалової та ін.

Дискусійною залишається низка питань, пов'язаних з проблемою тлумачення ліричних текстів письменниці в дискурсі авторської свідомості. Не досліджено ґрунтовно її спадок у зв'язку з міфологічною традицією, також нагальною є проблема дослідження архетипів поетичного мислення О. Теліги як складової творчості лабораторії поетеси.

Мета статті – дослідження оригінальності поетичного стилю письменниці в системі архетипно-символічної парадигми авторської свідомості.

Виклад основного матеріалу. Пошук слова, яке адекватно відтворювало б «буття духу» – першорядне завдання митця. О. Потебня стверджував, що «у щирих поетів навіть, напевно, випадковий образ має глибоку основу в особистому житті» [4, с. 272]. Суголосий із цією думкою і К. Леві-Строс, який говорив про можливість дослідження «шляхом обсервації образної тканини твору. Вважаю, що найпривабливішим тут є пошук цілісності, коли весь доробок митця прочитується як одна оповідь» [2, с. 165]. Концепцію про загальну лінію розуміння світу науковець долучає до теорії міфологічності людського буття.

Досліджуючи поезію О. Теліги, помічаємо, що символічний арсенал поетики окремо взятого тексту переростає в міфологічну структуру, що об'єднує й інші тексти авторки. Це той випадок, коли «символ перетворюється у міф» [4, с. 31]. Тяглість традиції окремого символу,

архетипна взаємопов'язаність створює вищий рівень надтекстового повідомлення, містить частку змісту «масштабної розповіді» всього творчого життя письменниці.

Міфологічність як невід'ємна риса поезики Олени Теліги розгортається в світовідчуттєвому просторі художньої обсервації. Повернення до міфологічної свідомості, до лексичних прапервнів, до давніх архетипів, до себе, до світу – всі ці художні орієнтири окреслюють чітку філософську й художньо-естетичну позицію.

«Повернення» до гармонії через есхатологію у творчості О. Теліги розщеплюється на безліч фрагментів-етапів блукання духу в пошуках досконалості. Рефлексії на межі реального та ідеального світів – важлива риса поезій авторки, у глибинних шарах яких завжди наявне «передчуття кінця». Чітко задекларований есхатологічний мотив у циклі «Подорожній», де авторка самотньо інтерпретує архетип подорожнього як такого, що блукає цим незвіданим світом. Мандрівник по життю як символ невизначеності долі в поезії О. Теліги набирає нової семантичної наповненості, пов'язаної з трагічністю буття, невмінням радіти життю, осмисленням себе як часточки Всесвіту, який може знищити:

Ось пішов собі звичайний подорожній.

Більш нічого. Навіть плакати не смію.

Тільки в душу безборонну і порожню

Сум летить непереможним, чорним змієм...

Хоч життя мого весняну, світлу повінь

Надпила – у перший раз – холодна осінь [5, с. 27].

Мотив самотності як кроку до смерті також є наскрізним у ліриці О. Теліги. Самотнє перебування – це особистісна «темінь»:

Ніч була розбурхана та тьмяна,

Вітер грав і рвав пом'яті струни,

Я пила самотньо аж до рана

Темну розпач – найгіркіший трунок
(«Ніч була розбурхана...») [5, с. 29].

Символ трунку як життєвої участі продовжує своє семантичну реалізацію в наступному вірші «Моя душа й по темнім трунку...»:

Моя душа й по темнім трунку
Не хоче слухати порад
І знову радісно і струнко
Біжить під вітер і під град [5, с. 27].

Повторюваність найбільш змістовно навантажених символів і окремих фраз у різних віршах створює ефект полілогу текстів. «Сама надмірність – повторення моделей і «надлишок інформації» – ознака міфологічного способу висловлювання» [1, с. 33].

Міфотворчість як позачасове явище постійно присутня в авторській свідомості Теліги-поетеси. Зумовлено це насамперед відчуттям недосконалості й недовершеності життєвого «матеріалу». Міф – як порятунки, оскільки «скасовує реальність і створює натомість нову, набагато досконалішу і привабливу» [1, с. 33]. Ця нова реальність витворюється з розрізнених частин «попередньої реальності, а саме з емпіричної та надемпіричної», які, на думку О. Потебні, роз'єднані самим же ліричним героєм. Перевага раціонального чи ірраціонального мислення зумовлює однобоке, розірване пізнання дійсності, що суперечить самій природі митця, який, «будучи єдиним самим у собі, потребує жити в єдиній реальності» [4, с. 121].

Лірична героїня поезії «Усе, лише не це...» – борчиня, яка рветься «горіти» по життю, а не «тліти» у спокої байдужості. Пошук втраченої цілісності, яка до того ж відкрита лише для інтуїтивних проникнень, а тому майже не втілюється адекватно в конкретну форму, може відбуватися лише в замкненому колі «творення – руйнування»:

Не бійся днів, заплутаних вузлом,

ночей безсонних, очманілих ранків.

Хай ріже час лице добром і злом!

Хай палять серце найдрібніші ранки [5, с. 25].

Образ ранку, реалізований в одній строфі двічі, набуває новаторського значення: нова суть будь-чого, світле бачення, прогресивне мислення – таке градаційне виваження наповнює традиційний міфопоетичний образ. У новаторських образах вірша закодовано бажання розповісти про щось дуже сокровенне, таке, що не може вміститися в можливості людського пізнання, а тому розбито на безліч фрагментів, кожен з яких у конкретній часопросторовій площині доступний людському осягненню.

У висхідному порядку утверджується ідея активної позиції в наступній поезії «Лист»:

І в павутинні перехресних барв

Я палко мрію до самого рання,

Щоб Бог послав мені найбільший дар:

Гарячу смерть – не зимне умирання [5, с. 50].

Яскрава образна антитеза структурно доповнює особистісне гасло ліричної героїні, продуковане у вищому сенсі буття – життя – діяльність. Дослідниця Н. Писко справедливо стверджує про образ сильної жінки, здатної на самозречену боротьбу за національне визволення, в ліриці О. Теліги: «... коли перетинаються інтереси особисті з національними, постає проблема вибору: чи залишитись осторонь боротьби, чи активно поринути в неї. Ця жінка вибирає друге» [3, с. 156].

Туга за досконалістю, шукання її в уламках розчарувань, спроба реконструкції світу, боротьба за його гуманність витворюють ліричне поле, де розгортається багатогранний творчий світ О. Теліги, основною рисою якого є калейдоскопічна мінливість у несподіваному поєднанні розрізнених екзистенційних фрагментів. Проблема роздрібненості пізнаваного світу часто є наслідком конфлікту назви явища та його сутності. У вірші «Життя»

письменниця проголошує життєстверджуючу ідею цінності осягнення полемічного неповторного життя:

Тоді заблисне сніг, зашепотіють квіти
І підповзуть як нитка провідна,
Ти приймеш знов життя і так захочеш жити!
Його пізнавши глибоко, до дна! [5, с. 17].

Поезія О. Теліги видається спробою говорити не мовою назв, а мовою сутностей, звідси часто несподіване словопоєднання, яке руйнує узвичаєне функціонування слова й надає йому ролі обраності: слово не просто називає, воно виявляє, відтворює архетипну природу речі чи явища. Слово-знак перетворюється на слово-символ, яке стає видимою частиною невидимої сутності як констатація мінливості, неординарності життя.

Прикметною у віршах О. Теліги є трансформація номінативної функції поетичного слова, зміщення її в бік первісного мислення, міфопоетичного світобачення, архетипного змісту. Авторка вдається до реконструкції поетичної мови, що є засобом для осмислення дійсності, реалізацією «бажання об'єднатися зі світом» за допомогою міфу. У такому випадку «міф – це мова, але мова, яка працює на дуже високому рівні, де суті вдається, якщо так можна висловитися, відділитися від мовної основи, яка послужила йому опорою» [3, с. 199]. Очевидним стає те, що створення нового світу, тобто повернення до його первісної досконалості, неможливе без зруйнування існуючого, спотвореного світу. Дихотомія «руйнування-творення» проектується на людське життя як «зневіра-надія»; сенс життя також мусить постійно оновлюватися шляхом повернення до початку.

У творчості О. Теліги есхатологічні мотиви наявні не лише в поетичних текстах, а й у самій творчій настанові. Авторська мова – це переродження усталеної семантики, збагачення її праобразами, національними кодами, архетипами. В індивідуальному стилі письменниці превалює корінна значеннєвість, що апелює до національних першооснов буття.

Щоб, заховавши мудрий досвід
У скриньці без ключа і дна,
Знов зустрічати сірий розсвіт
З вогнем отрути чи вина... [5, с. 32].

Авторка по-новаторськи осмислює образ скриньки як життєвого надбання. Але скринька без дна і ключа, тобто безмірна, безмежна, вільна. Міфологічність поетичного мислення полягає у вічності народної мудрості, невичерпних джерел її потенціалу. Метафора «розсвіт» доповнює зміст невизначеності буття, його загадковості. Життєвий запал у поетеси – це суперечливі субстанції, асоційовані з отрутою чи з вином – складністю вибору або задоволенням.

Осмилення дійсності як недосконалої в авторській свідомості О. Теліги близьке до потрактування в міфологічних оповідях, де вона зображена в аспекті минувшини. Незмінним залишається осердя надії: якщо виникне новий світ, з'явиться і нова людина. Художню версію міфологічної рецепції спостерігаємо у вірші О. Теліги «Не любов, не примха, не пригода...»:

І коли твоя душа воскресла
Знову мчиться у осяйну путь –
Не питай, чиї натхненні весла
Темний берег сміли відштовхнуть [5, с. 33].

Образ воскреслої душі осмислюється в аспекті ініціації з подальшою проєкцією на міфологічне майбуття, пов'язане з появою вищої субстанції, Божеського начала. Осяйна путь – втілення досконалості. Натхненні весла – символ опори, підтримки, виходу з життєвої стихії, що несе небезпеку у вирі буття. Темний берег розпачу, безвиході, безнадії розглядається як втрата свого «я», асоційоване зі станом духовної смерті. Початок завжди пов'язується з досконалістю. Втрата досконалості означає наближення до кінця, загрозливі ознаки якого актуалізуються в авторській уяві.

Висновки. Підсумовуючи зазначене вище, можемо констатувати, що поезія Олени Теліги має евристичний характер творення поетичних візій як у плані форми, якою вона володіє досконало, так і філософського змісту. Її твори – це часопис душі, яка частіше відчуває себе самоцінно творчим духом, це асоціативна інтелект-поезія, що сповідує послідовну концептуальність художньої іншопочуттєвості, образного афористичного мислення, що часто перегукується з міфотворчістю. У поезіях безліч міфологем, насичених пристрасним, вибуховим почуттям, яким притаманні експресивність духовного максималізму, патетичність душевних виявів, беззастережність емоційної відвертості.

Есхатологічний міф у поетичній творчості О. Теліги закорінений у глибинах людського самовизначення. Авторка не просто використовує міфологічні сюжети й символи, а відновлює їхню актуальність шляхом реконструкції та інтерпретації. Найважливіше, що міфологічні моделі, які є структуротвірним чинником віршів, не обмежують ані творчої уяви письменниці, ані злету читацького сприйняття. Олена Теліга своєю поезією засвідчує принципову авторську позицію, що міфологічний світогляд є складовою як художнього мислення письменника, так і формою суспільної свідомості. Специфіка творчості поетеси полягає в різноманітті способів трансформації цієї творчої дихотомії, незмінною для ліричної мисткині залишається істина, що, втрачена колись людством, прагне оновитися в поетичному мистецтві.

Література

1. Грабович Г. Поет як міфотворець. Семантика символів у творчості Тараса Шевченка. Київ : Критика, 1998. 206 с.
2. Леві-Строс К. Первісне мислення. Київ : Український центр духовної культури. 2013. 322 с.
3. Писко Н. Поезія Олени Теліги як художнє середовище націоцентричного сенсу. *Наукові записки ТНПУ. Серія:*

Літературознавство. Тернопіль : Тернопільський національний педагогічний університет імені В. Гнатюка. 2018. № 44. С. 154–159.

4. Потебня О. Естетика і поетика слова. Київ : Мистецтво. 2016. 302 с.

5. Теліга О. О краю мій... : Твори, документи, біографічний нарис. Київ : Вид-во імені Олени Теліги, 2006. 496 с.

*Евеліна БОЄВА,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української та зарубіжної літератури
Університету Ушинського*

ЩОДО ФУНКЦІОНУВАННЯ АСТІОНІМА «КИЇВ» В УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПРИСЛІВ'ЯХ ТА ПРИКАЗКАХ

Постановка проблеми. Як відомо, топонімія є невід'ємною частиною будь-якого художнього контексту. Пов'язані з іншими лінгвістичними та екстралінгвістичними прийомами художнього письма, топоніми є місткими та ефективними прийомами, влучними деталями контексту, які окреслюють просторову домінанту і функціонують у чітко заданому ключі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наукове дослідження топонімів, що розпочалося у другій половині ХХ століття, сьогодні нараховує значну кількість праць у сфері реальної топоніміки певної місцевості та регіону, а також розробки у царині літературно-художньої топонімії (Л. О. Єриш, Ю. О. Карпенко, В. І. Маруніч, С. В. Перкас, О. І. Фонякова та ін.). Етнокультурний аспект ононічного складу фольклорних різноманітних джерел дослідили Н. Колесник, Т. Панекіна, Н. Данилюк, О. Куцик і В. Русецька, А. Швець та інші. І все ж таке питання використання топонімійної лексики у фольклорі є досить малорозробленим, хоча топоніми, що відзначаються національною своєрідністю, відіграють важливу роль при дослідженні фольклорних текстів. Саме у фольклорі власні

назви взагалі і топоніми зокрема містять особливі конотативні нашарування і, безумовно, вони варті того, щоб на них звертали спеціальну увагу при вивченні не тільки рідної мови та літератури, а й історії, культури певного народу. Це зумовлює актуальність нашої розвідки. Отже, **мета** представленої статті – дослідити особливості функціонування астіоніма **Київ** в українських народних прислів'ях та приказках.

Виклад основного матеріалу. Прислів'я і приказки створювались один раз, поширювались та відшліфовувались на великій території. У народних афоризмах використовувалися найвідоміші та найактуальніші назви географічних об'єктів. Оскільки в основі фольклорних джерел завжди знаходиться опис реальних подій, при відтворенні яких зображували й називали місцевість, то з цією метою здебільшого і вживались топоніми у фольклорних текстах, виконуючи номінативну і адресну функції. Саме ці функції у переважній більшості випадків і виконує астіонім **Київ**, що виявився найчастотнішим у досліджених фольклорних одиницях.

Дослідники відзначають, що **Київ**, столиця України, а раніше центр Київської Русі, серед давньоруських міст посідає найпочесніше місце і виконує в усній народній творчості кілька функцій: то географічне поняття («город Киев»), то узагальнена назва центру Руської землі [4, с. 26]. У прислів'ях і приказках панорама значеньданого топоніма починається від позначення одиничного поняття і до узагальнення або до виокремлення якоїсь ознаки як головної.

По-перше, **Київ** – це віддалене, далеке місто: «язик доведе до **Києва** і до **кия**». Ця приказка вживана двічі у збірці Номиса у різних розділах («Сила» і «Дорога»), і записано її у різних місцевостях – на Хмельниччині й у Бердичеві, на Чернігівщині та Сумщині. З нею можна порівняти приказку «язик до **Кракова** доведе», у якій **Краків** має таке ж значення, як і **Київ**. Отже, назви далеких міст фігурують майже в ідентичному контексті. Такі ситуації зафіксовані і в пісенній творчості народу [4, с. 28]. Це пов'язане з тим, що

Київ і *Краків* були колись межовими містами так званої Польської України [2: 1, с. 131], тобто тієї території України, яка протягом деякого часу була у складі іншої держави. На сході орієнтиром був *Київ*, а на заході – *Краків*. Обидва міста є великими та відомими. В приказці ж, яка побутувала по всій Україні, власна назва виступає як щось вочевидь далеке, куди можна потрапити, розпитуючи людей (це стосується і *Києва*, і *Кракова*).

Але особливістю приказки з опорним астіонімом *Київ* є цікавий додаток «*і до кия*», який може тлумачитися в той спосіб, що за довгий язик тебе можуть побити *киями*, тобто палицями [1, с. 237]. Можливо, це пізніше тлумачення, а на початку приказки мали на увазі не *кий-палицю*, а *Ки-князя*. Відомо, що найпоширенішим поясненням походження назви міста *Київ* є виведення її з імені *Кия-князя*. Тоді «*язик до Києва доведе і до Кия*». Якщо прийняти таке тлумачення, то відразу вік прислів'я значно зростає, а зміст його майже автоматично змінюється: *Київ* виступатиме водночас і як далеке місто, і як «мета», як пожадане місто, до якого хочеться потрапити, щоб пристати до відомого й уславленого *князя Кия*, маючи за мету, наприклад, вступ до його дружини.

В іншому прислів'ї («*язик до Києва доведе, а в Києві заблудить*»), бачимо не лише вказівку на те, що місто розташоване далеко (перша частина вислову), але й на те, що воно є великим (друга частина); проте тут немає вже обіграння ситуації з *києм* (чи *князем-Києм*). Цей вислів поширюється в часи, коли *Київ* стає великим містом. Дієслово «*заблудить*» вживається для того, аби вказати, що пояснення мало допоможуть, якщо треба щось знайти у незнайомому великому *Києві*. Отже, шлях до *Києва* є легшим, ніж кружляння містом. Це прислів'я складається з двох частин, пов'язаних між собою сурядним зв'язком, тобто частини є рівноправними [6, с. 357]. У першій – *Київ* виступає як *далеке* місто, друга вказує на те, що *Київ* є *великим* містом. Але, на нашу думку, в цьому прислів'ї більшої ваги набиратиме друга частина. По-перше, не випадково слово *Київ* не опущено, а вжито вдруге; по-

друге, у цьому виразі все-таки друга частина на смисловому рівні буде вагомішою; по-третє, сполучник *а* легко замінюється на *але*, що теж посилює значущість саме другої частини.

Крім того, багато хто ходив до *Києва* на прощу до церкви, до Лаври, або ж до родичів, і цим людям відомо, що місто *Київ* знаходиться досить далеко: «*ой далеко-далеко до города Києва, а від Києва аж до Полтави, а з Полтави аж до Варшави*».

Існує і дещо жартівливий, іронічний варіант показати відстань – «*далеко п'яному до Києва*».

У приказці «*аж Київ видно*» частка *аж* підсилює значення віддаленості, бо є, відповідно, підсилювальною часткою [6, с. 300]. Записано цю приказку в кількох місцях – на Звенігородщині, на Київщині, в селі Ольгопіль Вінницької області [5, с. 543], що теж у певній мірі служить за підтвердження значення «далеке місто». Порівняємо з цією приказкою іншу – «*аж Москва видна*», яку записано в місті Дубно Рівненської області. Астіонім *Москва* тут має таке ж значення, як і *Київ*: далекі міста, одне з яких «стає видно», як з'їси щось дуже кисле. Це ще один випадок ідентичності контексту для назв далеких між собою міст. Напевно, такі випадки мали місце у 17 – 19 ст., коли для населення України *Київ*, *Москва*, *Краків* були найвідомішими містами. Таким чином, власна назва поступово набуває властивості узагальнення і може біти замінена іншою назвою, словом «*десь*», або словом «*місто*». Можна сказати, що тут не мають значення точні координати, головне – вказівка на далеке (і відоме) місто. Приказка з опорним словом *Київ* є давнішою, бо Київ – місто, набагато старше за *Москву*, а територія навкруги *Києва* та *Москви* засвоєна відповідно раніше і пізніше. Отже, приказка «*аж Москва видна*» створена за аналогією до давнішої із збереженням значення топоніма.

Друге значення, яке може мати назва – це «місто, яке гарантує захист, безпеку», наприклад, від наїздів кочовиків або татарських набігів. До такого

сенсу підводить прислів'я «на кого біда нападе, то до **Києва** іде, а як біда минеться, то він і з **Броварів** вернеться». Можна сказати, що вагомим був захист міста від кочових набігів рікою *Дніпро*, що була перешкодою на їх шляху, а місто *Бровари* знаходяться за 30 кілометрів від *Києва* на Лівобережній Україні [3, 2, с. 176], і не має такого захисту від набігів кочових племен. Прислів'я склалося в часи, коли набіги кочовиків були досить частими, а *Київ* розташований був на одному з берегів великої річки – *Дніпра*. Отже, у контексті утворюється контрастна опозиція *Київ* – *Бровари*.

По-третє, *Київ* – це «межа певної території». Можливо, це трохи несподіване значення, але саме такий зміст вкладається в назви *Київ* та *Краків* (межі Польської України) у прислів'ї «од **Києва** до **Кракова** – всюди біда однакова». Інше прислів'я – «од **Києва** до **Львова** – всюди біда однакова» – є майже ідентичним, за виключенням одного моменту: бачимо зміну меж. Обидва тексти містять конструкції *од Києва*, тобто в будь-якому разі *Київ* є орієнтиром у просторі для людей. А ось заміна *Кракова* на *Львів* (чи *Львова* на *Краків*) – це вплив певних історичних подій. Інше прислів'я – «про **Київ** не жахайсь, **Волиня** пригортайсь, а **Покуття** тримайсь» – припускає, що астіонім *Київ* функціонує тут як назва міста, що гарантує безпеку мешканцям. Але наявність поряд таких топонімів, як *Волинь* та *Покуття* все ж таки примушує говорити про чітко окреслені кордони тієї ж таки Польської України, навіть при умові, що *Волинь* тут є назвою міста у Волинській землі, зважаючи на закінчення [6, с. 47].

Ми вже звернули увагу на те, що *Київ* – це велике місто («язик до **Києва** доведе, а в **Києві** заблудить»). На таке значення вказують також два наступних фразеологізми: «**Київ** не відразу збудований» і «тільки й родні, що в **Києві** Химка». Відносно другого прислів'я звернемо увагу, що воно вживається із значенням «нікого немає з родичів», а астіонім тут вжито не випадково: спробуйте знайти когось у великому місті з таким поширеним ім'ям.

На контрасті будується прислів'я, в якому бачимо два антонімічні поняття, що не відповідають одне одному – «в огороді бузина, а в **Києві** дядько». Якщо припустити, що за цим стоїть образне висловлювання (*бузина* – це хтось незначний, сірий, а *дядько* – це, наприклад, поважна особа), то можна сказати, що у даному контексті маленька людина протиставляється впливовій особі. Це щодо протиставлення *бузина – дядько*. З іншого боку протиставляються *огород і Київ*, де *огород* – щось мале, незначне, а *Київ* – відоме й велике місто.

Наступне значення астіоніма *Київ* – вірцеве місто, що є прикладом до наслідування. Воно представлене у таких прислів'ях та приказках: «*так і в **Києві** роблять*», «*що в **Києві**, то і під **Києвом***», «*так у **Києві** роблять: недогарки поїдять, а самі поночі сидять*». Останнє прислів'я склалося саме у часи, описані у драматичній поемі І.Кочерги «Свіччине весілля»: кінець 15 століття, коли литовські князі заборонили світити вночі світло в Києві.

До речі, тут ми маємо справу з досить поширеним колись процесом поступового переходу від байки, анекдоту до приказки, про що писав О. О. Потебня у своїй праці «З лекцій теорії словесності: Байка, прислів'я, приповідка». Коли друга частина останнього прислів'я стала неактуальною і, можливо, незрозумілою для тих, хто не відав про ті часи, то її було опущено і з'явилася приказка «*так і в **Києві** роблять*».

Але не завжди авторитет Києва буде зі знаком плюс. Так, у прислів'ї «*і в **Києві**, і в **Харкові** – всюди злидні однакові*», бачимо, що *Київ* та *Харків*, які є найбільшими містами і мають бути прикладами для наслідування іншим, не виправдовують сподівань: що ж говорити про інші міста, коли і тут повно злиднів, і тут важко живеться.

В інших прислів'ях повідомляється про те, що *Київ* – це місто, де все є (навіть свої дурні): «*оце в **Києві** були, та і там розуму не придбали*», «*за дурними нічого в **Київ** їхати, вони і тут є*», «*дурний і в **Києві** не купить розуму*», «*дурень до **Києва**, дурень із **Києва***».

Наступне значення пов'язане із попереднім, бо в *Києві* є і дурні, а є і просто непорядні люди: «у *Києві* не женись, а в *Ромні* кобил не мінняй». Це прислів'я репрезентує *Київ* саме як місто, де багато непорядних людей. Напевно, це одне з чистих прислів'їв за структурою і семантикою – це повне речення, що містить певну пораду, навіть наказ. Відчувається не просто повчальність вислову, а непохитність правила, що його сформулював народ, чий досвід неможливо піддати сумніву. Записано це прислів'я на Конотопщині. М. Номис дає таке пояснення: «Ромен вславився по Українах своїми циганами («роменські», каже, «цигане»), як хоче кого налають людьми в'їдливими і т.д.), а Київ тим, що хто жениться там з нашого брата захожого, то певно на хльорці» [5, с. 72]. Отже, наведене прислів'я утворює виразні асоціації-паралелі між двома астіонімами.

Останнє значення назви – «місто, де багато церков, монастирів» (і, відповідно, дзвіниць): «як в *Києві* на дзвіниці ченці в дзвони дзвонять, так в *Полтаві* перекупки на місці гуторять». Тут відчутна опозиція між астіонімами: про *Київ*, у якому на свято всі дзвіниці дзвонять, говорить з повагою, а про *Полтаву*, в якій у цей час ярмарок, люди говорять іронічно. Отже, *Київ* є центром релігії в Україні, містом, у якому зберігають традиції, шанують святі дні.

Висновки. Досліджуючи особливості функціонування астіоніма *Київ* у прислів'ях та приказках, ми виявили, що він виконує здебільшого номінативну, адресну функцію, проте часто містить опосередковані характеристики певних явищ, подій, допомагає орієнтуватися у просторі, окреслює кордони певних держав і територій. *Київ* є авторитетним, великим і славним містом, тому закономірним є найбільша частотність уживання даного астіоніма у фольклорних текстах. Широка панорама семантичних відтінків утворює враження величчя, могутності й важливості міста у будь-яку епоху, починаючи з часів князя *Кия*, коли *Київ* був пожаданим містом, і до останніх періодів історії України, коли *Київ* виступає частіше як межа якоїсь

території або взірцеве місто. Крім свого основного, лексикографічно закріпленого значення астіонім *Київ* містить у контексті прислів'їв та приказок інші різноманітні конотативні нашарування, що імпліцитно висловлюють ставлення людей до світу, довкілля, бере участь у створенні стилістичних фігур і тропів (асоціації-паралелі: *Київ – Краків, Ромни, Львів, Харків*; контрастні опозиції: *Київ – Бровари, Полтава; в огороді бузина, а в Києві дядько*). Самі об'єкти не лише називаються, але й характеризуються колоритно і влучно, що є можливим лише у народних висловах. Враховуючи зазначені фактори, можна зробити висновок про важливість дослідження топонімів у фольклорних текстах, що дає можливість проаналізувати і зрозуміти лінгвоментальні особливості українського народу, його світобачення та світосприйняття.

Література

1. Грінченко Б. Д. Словарь української мови: в 4-х т. Т.2. Київ : Наукова думка, 1996. 588 с.
2. Дорошенко Д. І. Нарис історії України: в 2-х т. Київ : Глобус, 1992. Т. 1–2.
3. Енциклопедія українознавства: в 11-ти т. Київ : Глобус, 1994. Т. 1–2.
4. Круть Ю. З. Топоніміка в етнічній та обрядовій пісенності східних слов'ян. *Народна творчість та етнографія*. 1989. №1. С. 26–28.
5. Номис М. Українські приказки, прислів'я і таке інше. Київ : Либідь, 1993. 207 с.
6. Сучасна українська літературна мова. За ред. М. Ю. Плющ. Київ : Вища школа, 2003. 430 с.

*Тетяна ГОРАНЬКА,
старший викладач кафедри української
та зарубіжної літератур
Університету Ушинського*

ХУДОЖНЯ РЕЦЕПЦІЯ МІФУ ПРО ЦАРЯ ЕДІПА У РОМАНІ М. КУНДЕРИ «НЕВИМОВНА ЛЕГКІСТЬ БУТТЯ»

Постановка проблеми. Однією з провідних тенденцій європейської літератури ХХ ст. є переосмислення культурної спадщини Античності, як у художньому, так і філософському аспектах. У західноєвропейських країнах одним із важливих джерел творчих і духовних шукань стала давньогрецька міфологія, що приваблювала насамперед універсальною, позачасовою природою тем та образів.

Зважаючи на увагу до екзистенційних питань, що постали перед людьми внаслідок зміни політичних режимів, стрімкого наукового прогресу, руйнування колишніх цінностей і традицій, у літературі загострилася проблема пошуків сенсу людського буття, місця людини в світі, а античне сприйняття людського життя як підвладного долі дало ґрунт для роздумів.

Найвідомішим давньогрецьким міфом про роль долі в житті людини є міф про царя Едіпа. Цей сюжет інтерпретувався митцями різних епох, починаючи від авторів давньогрецьких циклічних поем, і закінчуючи сучасними письменниками, поетами і драматургами, які доповнили його новими наративами. Слід зазначити, що в дософоклівській традиції образ царя Едіпа сприймався зовсім по іншому, ніж у часи розквіту давньогрецької трагедії. У фіванському циклі міфів, що розповідали про долю місцевої династії Кадмідів і Лабдакидів, на першому плані була тема родового прокляття, насланого богом війни Аресом за вбивство царем Кадмом його дракона [1, с. 263]. Сюжет фокусується на трагічному житті всіх нащадків Кадма, які мають спокутувати вину за злочини предків.

Софокл першим із давньогрецьких драматургів переніс увагу з долі цілого роду на долю окремої особистості. При цьому в класичній інтерпретації Софокла, що знайшла відображення в трагедіях «Цар Едіп» та

«Едіп у Колоні», тема фатуму, що визначає життя людини не є головною: слово доля застосовується до опису життя Едіпа один раз у фіналі п'єси. Історія героя сприймається автором як втілення парадигми загальнолюдського існування і осмислюється не так у морально-релігійному, як у філософському аспекті. Драматична ситуація пов'язується не зі спробою уникнути пророцтва, а з поступовим розкриттям правди про справжнє становище Едіпа.

На нашу думку, роль Едіпа не пасивна: він не підкорюється виключно долі, а самостійно виборює відновлення справедливості. Героїзм фіванського царя у тому, що він не відступив від розслідування попри гіркоту правди, і стійко прийняв свою участь. Відомий знавець античності В. Пашенко з цього приводу зазначив: «На особистому жорстокому досвіді герой переконується, що неспроможний боротися з Долею. Але він робить усе можливе, щоб піти своїм шляхом, показує силу свого характеру і весь час активно діє» [4, с. 268].

Схожої думки дотримується і український дослідник І. Мегела: «У трагедії Софокла фатальна доля виявляється тільки канвою, на якій поет створює складний і глибокий образ загальнолюдського значення. Трагічною провиною Едіпа стає не «фатальний» злочин (вбивство батька, інцест), а самовпевненість героя. Із розвитком дії трагедії Едіп дедалі більше усвідомлює безглуздість своєї самовпевненості, проте він знаходить у собі сили, щоб спокутувати свою провину і гідно завершити життєвий шлях» [3].

Мотив злої долі стає провідним у давньоримських творах, наприклад у трагедії Сенеки «Едіп». Римський драматург розглядає історію Едіпа з погляду філософії стоїцизму і вважає, що людина є іграшкою в руках сліпого фатуму. Долі протиставлені лише воля та сила духу. Для Сенеки морально-філософський сенс історії Едіпа полягає в тому, що він перейшов міру, дозволена людині, але, понісши кару, зберіг свою людську гідність і прагнув спокутувати провину.

У літературі ХХ ст., що гостро поставила проблему втрати гармонійності та цілісності світу, розпаду особистості і, як наслідок, тотальної несвободи людини, міф про царя Едіпа стає надзвичайно актуальним. Звертаючись до трагедії Софокла, і зберігаючи її сюжетну канву, письменники долучають до традиційного матеріалу нові психоаналітичні, філософські та соціально-політичні сенси. У сучасних інтерпретаціях античного міфу практично нівелюється тема родового прокляття, основна увага зосереджується на трагічній історії особистості, яка намагається відстояти свободу волі у конфлікті з ворожим їй світом.

Така постановка проблеми є притаманною і для роману М. Кундери «Нестерпна легкість буття», у якому міф про царя Едіпа є як рушійним джерелом сюжету, так і основним ідейним сенсом.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчість видатного чеського письменника Мілана Кундери, зокрема його роман «Нестерпна легкість буття», досліджували чимало критиків та науковців. Серед українських літературознавців потрібно зазначити статті О. Козюри «Образно-стильова палітра та проблематика твору М. Кундери «Нестерпна легкість буття»», О. Бульвінської «Новий роман» Мілана Кундери: теорія і практика», С. Криворучко «Екзистенційні тенденції у творчості Мілана Кундери», О. Палій «Романи Мілана Кундери: проблематика, поетика, наративні стратегії». Проблему інтерпретації міфу про царя Едіпа досліджував І. Мегела у роботі «До проблеми інтерпретації міфу про царя Едіпа в античній трагедії та середньовічній прозі».

Мета статті: дослідити художню рецепцію міфу про царя Едіпа у романі М. Кундери «Нестерпна легкість буття».

Виклад основного матеріалу. Мілан Кундера – видатний чеський письменник та вчений-літературознавець, творчість якого є непересічним явищем сучасної європейської літератури. Він був автором цілої низки романів, оповідань, есе, написаних починаючи з 60-х років ХХ ст. до

нашого часу. Зокрема це такі відомі широкому колу читачів романи як «Жарт», «Вальс на прощання», «Безсмертя».

У своїх політичних поглядах М. Кундера дотримувався антирадянської та антиросійської позиції. Він був активним учасником подій Празької весни. Після введення радянських військ до Чехословаччини в серпні 1968 р. Кундера брав участь у низці демонстрацій та акцій протесту, за що був позбавлений можливості викладати в Академії мистецтв. Його книги було вилучено із чеських бібліотек, публікацію його творів заборонено. Письменник емігрував до Франції, де отримав місце професора в університеті, та продовжив писати літературні та наукові твори.

Найбільшу популярність М. Кундері приніс його роман «Нестерпна легкість буття», який західна критика відносить до кращих зразків сучасної прози. У центрі роману – доля талановитого нейрохірурга Томаша, «інтелектуала», що до певної міри нагадує власну долю письменника. Після розлучення із дружиною Томаш веде «легке» і вільне холостяцьке життя, має улюблену роботу, друзів, численних коханок. Але одного разу доля приводить чоловіка до провінційного містечка, де він знайомиться із молодою офіціанткою на ім'я Тереза, яка невдовзі буде його коханою дружиною. Це знайомство стане поворотним моментом у житті Томаша, своєрідним прологом давньогрецької трагедії.

Лейтмотивом усього роману є думка головного героя, про те, що Тереза – дитина, яку він повинен врятувати: «Томаш знову подумав собі, що Тереза – це дитина, яку покладали в просмолений кошик і пустили за водою. Хіба ж можна дозволити, щоб розбурхана вода забрала кошик, де лежить дитина! Якби фараонова донька не взяла коло берега кошик із маленьким Мойсеєм, то не було б Старого Заповіту і всієї нашої цивілізації! Чимало давніх міфів розпочинається з того, що хтось рятує покинуту дитину. Якби Полібій не підібрав малого Едіпа, Софокл не написав би найліпшої своєї трагедії!» [2, с. 12].

Отже мотив покинутої дитини, використаний Софоклом у трагедії «Едіп-цар», стає одним із провідних мотивів і у романі М. Кундери. Тереза, покинута матір'ю у ранньому віці, понад усе прагне любові і постійно боїться знову опинитися чужою і непотрібною. Томаш кохає Терезу, він сприймає її появу як прояв долі, розуміє її почуття, однак не поспішає позбутися своїх холостяцьких звичок. Водночас він усвідомлює свою відповідальність за щастя дружини, яка потребує його кохання та підтримки.

На початку роману Томаш розмірковує над ідеєю давньогрецького філософа Парменіда, яка полягала у тому, що весь світ розділено на пари протилежностей: «світ-пітьма», «життя-смерть» тощо. На думку філософа бінарна опозиція «легкість-тяжкість» співвідноситься з протиставленням «позитивне-негативне», отже легкість – позитивна, важкість – негативна. Але, чи так це насправді? «Легке» та «важке» – два полюси, між якими проходить життєвий шлях героїв.

Любовна історія героїв розгортається на тлі подій Празької весни 1968 року, коли уряд Чехословаччини спробував трохи лібералізувати комуністичний режим. Проте ця спроба виявилась невдалою. Як іронічно зауважує автор роману, «через кілька місяців росіяни вирішили, що в їхній провінції вільні дискусії зайві, й послали своє військо, щоб за однісіньку ніч окупувати всю Томашеву країну» [2, с. 13]. Томаш і Тереза вирішують емігрувати до Швейцарії, куди його вже давно запрошували на роботу. Здається, що все вирішується прекрасно. Проте у Швейцарії Тереза відчуває себе непотрібною, вона думає, що стала для Томаша тягарем, і приймає рішення повернутися додому. Вдихнувши свободи, але не витримавши розлуки з дружиною, чоловік поїхав за нею, обравши тяжкість життя на батьківщині і відмовившись від легкості швейцарського буття. Він згадує про низку випадковостей, які привели його до провінційного міста, де він познайомився з офіціанткою Терезою. Ця «дитина, яку він вийняв із просмоленого кошика і опустив на берег свого ложа» [2, с. 13–14] позбавила

його життя легкості, але дозволила пізнати справжнє кохання. Так само й Едіпу, випадкові деталі, виявлені в ході слідства, відкрили важкість його злочинів, але стали джерелом прозріння, дозволивши йому дізнатися правду про своє минуле та сьогоднішнє, а також усвідомити сенс життя.

Томаш вважав, що коханцям можуть принести щастя «тільки ті відносини, в яких...жоден з партнерів не зазіхає на життя та свободу іншого», в якому немає місця «агресії кохання» [2, с. 20]. І, тим не менш, він вступив у тривалі стосунки з Терезою. Ставши сімейною людиною, він прийняв на себе важкий тягар, але отримав кохання. Так само й Едіп прийняв на себе відповідальність за мимоволі скоєні злочини, засудивши себе до вигнання, але отримавши при цьому прозріння.

Поворотним моментом у долі головних героїв стає стаття Томаша, написана ним під час Празької весни та викликана його роздумами над долею царя Едіпа. У ній він розмірковує над проблемою провини та відповідальності представників комуністичної влади за численні злочини та переслідування політичних опонентів: «Припустимо, що чеський прокурор, який на початку 50-х років вимагав смертної кари для невинних, помилився, бо йому надала хибні дані таємна поліція й уряд його країни. Але зараз, коли відомо, що звинувачення були безглузді й засуджені до смерті невинні, чи можливо, щоб той прокурор боронив невинність своєї душі й бив себе у груди: моє сумління чисте, я не знав, я ж вірив! Чи не в отому «я не знав, я ж вірив» і криється його непоправна провина?» [2, с. 20]. Тоді Томаш знову згадав історію про Едіпа, який не знав, що одружився зі власною матір'ю, та все ж усвідомивши, що сталося, не вважав себе невинним. У розпачі Едіп виколов собі очі й пішов із Фів, щоб спокутувати свою провину.

Проблеми історичної відповідальності, злочину та покарання, помсти та прощення, порушені у статті, були важливими і для самого Кундери, який повертався до них у багатьох своїх творах. Томаш згадує історію софоклового Едіпа, намагаючись відповісти на запитання, чи винні ті, хто

кинув країну в лихо тоталітарного режиму, якщо вони не розуміли його справжньої сутності.

Словами Томаша автор зазначає, що комуністичні режими у Європі були створені не злочинцями, а ентузіастами, переконаними, що ці режими принесуть загальне благо. Коли комуністи стали вбивцями, вони захищали себе тим, що наче б то самі були обдурені та не знали, до чого приведуть їхні дії. Герой роману був упевненим, що серед комуністів були й обізнані люди, що знали про «жахіття, що творилися в післяреволюційній Росії», але він також розумів, що більшість чеських комуністів дійсно могли не знати про це. Однак Томаш уважав, що головне не те, знали вони, чи ні. Автор поставив питання інакше: «Чи можна вважати людину невинною лише на тій підставі, що вона не знала? Хіба дурень, що сидить на троні, звільнений від усякої відповідальності лише тому, що він дурень?» [2, с. 209].

Герой роману Кундери згадує історію Едіпа та використовує її для аргументації своїх висновків. Він осмислює міф, не маючи сумнівів щодо провини Едіпа і вірності його рішення покарати себе, акцентуючи увагу читача лише на злочині Едіпа, який виколов собі очі і пішов із Фів. На таку ж долю, на його думку, повинні приректи себе комуністи, навіть якщо вони не знали, що творять. Подумки Томаш звертається до них із докором: «...з вини вашого незнання ця країна можливо на віки втратила свободу, а ви кричите, що не відчуваєте за собою провини? Як же ви можете дивитися на справу ваших рук? Як вас не лякає це? Так, чи є у вас очі, щоби бачити? Якби ви були зрячими, вам слід було б засліпити себе і піти з Фів!», – запитує Томаш [2, с. 209–210]. Ці погляди він висловив у дописі, скорочений текст якого був опублікований у відомому часописі та викликав багато дискусій.

Звичайно, комуністи не викололи собі очі, проте Томаш постраждав через висловлену думку. Після повернення до батьківщини йому пригадали цю статтю. Представники комуністичної влади звинуватили його у заклик до терору та вимагали спростування. Герой був поставлений перед

жорстоким вибором: відмовитися від професії лікаря, справи всього свого життя, або принизитися, стати об'єктом глузування тих, хто сам пішов на угоду зі своїм сумлінням, та втратити гідність у власних очах. Томаш відмовився підписати спростування і втратив місце хірурга в лікарні, ставши звичайним терапевтом у приміській клініці.

Через деякий час йому запропонували підписати новий документ, зміст якого був набагато гіршим за попередній: від нього вимагали своєрідного освідчення в любові до комуністичної партії, засудження інтелектуалів, які начебто розпалювали суспільну ворожнечу (по суті таких самих як і він). Томаш знову відмовився, після чого став мийником вікон.

Подібно до Едіпа, який знаходив все більш переконливі докази своєї провини, Томаша закликали підписувати все нові, «обтяжені» тексти, мимоволі випробовуючи його на міцність. Одного разу до нього знову прийшли щодо його статті. Цього разу це був його власний син, якого Томаш не бачив багато років, і головний редактор відомого часопису. Його знову просили підписати документ, але цього разу складений противниками комуністичного режиму. Томаша вмовляли підписати петицію на захист політ'язнів. Цю петицію про їхнє звільнення мали підписати інтелектуали, що залишалися на свободі. Виникало питання: чи зможе завдяки цій петиції відбутися амністія ув'язнених чи, швидше, вона призведе до нових арештів? Так герой роману Кундери опинився перед вибором, подібним до вибору Едіпа, підтримки якого просив кожен із ворогуючих між собою його синів. Томаш вагався, але збирався підписати документ, переслідуючи не політичні, а особисті цілі: він хотів підтримати сина, який просив його про допомогу.

Намагаючись порозумітися з редактором і сином, Томаш згадав про Терезу. Життя коханої жінки, якби він підписав ці папери, було б у небезпеці. Ця думка стала для чоловіка вирішальною: «Томаш не може врятувати політ'язнів, але може зробити Терезу щасливішою. І це йому вдається» [2, с. 266]. Отже він і цього разу не підписав лист, який склали без нього. Так

і Едіп не став приймати сторону жодного зі своїх синів, розуміючи, що цим він не позбавить Фіви від війни.

Тим часом життя у комуністичній Празі стає нестерпним, і подружжя вирішує переселитись до села. Так Томаш із провідного хірурга столиці перетворюється на водія вантажівки. Але саме там особисті стосунки Томаша і Терези набули гармонії. Чоловік нарешті відчуває себе вільним і щасливим. Сільський водій більше не цікавить представників комуністичних спецслужб. Він усвідомлює, що всі пошуки любовних пригод були безглуздими, адже головне кохання його життя знаходиться поряд. Однак, ця ідилія тривала недовго, за деякий час Томаш і Тереза загинули в автомобільній аварії, саме тоді, коли нарешті прозріли, усвідомлюючи у чому полягав сенс їхнього життя.

Висновки. Таким чином, рецепція античного міфу у романі М. Кундери «Нестерпна легкість буття» є засобом, за допомогою якого автор аналізує актуальні проблеми сьогодення, що відображають світогляд і систему цінностей сучасної людини, і закликає сучасників до саморефлексії, активної життєвої позиції та уваги до моральних категорій буття.

Література

1. Антична література : Підручник для студ. педагог. ін-тів. / за ред. А. А. Тахо-Годі. Київ : Вища школа, 1976. 439 с.
2. Кундера М. Нестерпна легкість буття / пер. з фр. Л. Кононович. Львів : Видавництво Старого Лева, 2019. 320 с.
3. Мегела І. До проблеми інтерпретації міфу про царя Едіпа в античній трагедії та середньовічній прозі. URL: <http://journalib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1211>. (дата звернення: 24.05.2023).
4. Пащенко В., Пащенко Н. Антична література: Підручник для студентів вищих навчальних закладів. Київ: Либідь, 2008. 718 с.

*Надія ПАВЛЮК,
кандидат філологічних наук,
викладач кафедри української та зарубіжної літератур
Університету Ушинського*

ПОСТМОДЕРНА ІРОНІЯ У РОМАНІ Ю. АНДРУХОВИЧА «МОСКОВІАДА»

Постановка проблеми. Помітним явищем нинішнього культурного життя є творчість таких українських письменників, як Юрій Андрухович, Сергій Жадан, Олександр Ірванець, Оксана Забужко, Юрій Іздрик, Любо Дереш тощо. Кожен митець по-своєму талановитий та самобутній.

Важливе місце в сучасній українській літературі відводиться Юрію Андруховичу, який одним із перших дав поштовх розвитку постмодернізму і сьогодні є одним з найвідоміших представників течії.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Роман Ю. Андруховича «Московіада» неодноразово був об'єктом дослідження, увага науковців зосереджувалася на поетикальних, міфологічних, мовних, хронотопічних аспектах. Маємо на увазі наукові розвідки О. Бойченко, Т. Гундорової, Н. Зборовської, А. Ребрика, К. Хижняк тощо. Однак актуальність художньої творчості Ю. Андруховича зумовлює різноаспектне та повсякчасне дослідження текстів письменників.

Розвиток української літератури ХХІ ст. відзначається певною суперечливістю світоглядно-філософських ідей, еkleктизмом, переплетінням багатьох традиційних жанрових різновидів, інтертекстуальністю, стиранням меж між реальністю та ілюзією, карнавалізацією, ідеєю маски та грою з архетипом, іронічно-пародійною специфікою повістування.

Мета статті – дослідження поетикальних особливостей використання Ю. Андруховичем художнього засобу іронії у романі «Московіада».

Виклад основного матеріалу. Іронія (грецьк. *eironeia* – лукавство, глузування, удавання) – художній троп, який виражає глузливо-критичне

ставлення митця до предмета зображення; це насмішка, замаскована зовнішньою благопристойною формою [7, с. 313].

Іронію в постмодерністській літературі визначають базовою категорією. «Іронія як риторична фігура, покладена в основу іронії як постмодерністського художнього прийому й постмодерного принципу мислення, відрізняється від інших тропів тим, що для виконання своєї ролі передбачає обов'язкове задіяння адресата як... [6, с. 21–22] «читача декодуємого, який повинен зінтерпретувати й оцінити сприйнятий текст» (Л. Гатчен) [9, с. 335] та на основі власної компетенції та інтенціональної інтерпретації «домислити те, що залишилося невисловленим, на додаток до сказаного» [9, с. 344].

Іронія у різних її варіаціях представлена у більшості українських романів 90-х рр., але найбільше до парадигми комічного вписується Ю. Андрухович. Іронія для нього є однією з ключових текстових стратегій і має дуже широкий діапазон – від доброї, життєрадісної до злої, гротескової. Іронія ж виникає – іноді незалежно від волі автора – як результат користування «словником епохи». Постмодернізм, на думку Ю. Андруховича, – «це єдино можливий сьогодні спосіб мистецького вислову», «світова культурна ситуація, від якої нікуди не подітися» [3, с. 66].

Роман «Московіада» Ю. Андруховича написаний у традиціях постмодерної прози. Автор використовує різноманітні прийоми – літературну містифікацію, іронічне цитування, гротеск, гру алюзіями, травестію тощо з метою створити нову естетичну цінність задля показу спустошеності людини пострадянського суспільства. Аналізований твір Ю. Андруховича характеризується нестримною стихією іронії, веселощів, тотального й захоплюючого висміювання дійсності у всіх її проявах та на часопросторовому, композиційному, образотворчому та поетикальному рівнях.

Задум роману – цілком прозорий: показати реконструкцію Імперії, що має на увазі вивільнення з-під власної історії, якою ми її знаємо (чи, точніше, знали донедавна), і конструювання історії, якою ми її воліли б бачити. Вважається при тому, що «історія-якою-ми-її-хочемо бачити» і буде тією істинною, святою, єдиною, правдивою історією, яка в непорушній цілісності й повноті своїй існувала десь, але досягнути до якої нам заважала імперія. Наскрізною думкою крізь увесь роман проходять слова про загибель Імперії, про її неспроможність існувати та функціонувати далі. «І таким є життя в цій заклятій дірі, літературному гуртожитку, вигаданому системою для виправдання й самозаспокоєння, в цьому семиповерховому лабіринті посеред жахної столиці, у загниваючому серці напівіснуючої імперії. Однак усьому доброму приходить колись хана, і ти, Отто фон Ф., просто хребтом відчуваєш, як тріщать усі її шви, як розлазяться навсібіч країни й народи, кожен з яких має нині значення цілого космосу чи, щонайменше, концепту» [2, с. 125]. За декілька сторінок знову читаємо рядки про загибель Імперії: «Б'ють тарілки, яких і без того в країні не вистачає. Розхлюпується бульйон. Касирка біжить довідатися, в чому справа. А справа в тому, що імперія подихає» [2, с. 142]. Тож, незважаючи на показну силу зображеної Імперії, – це «колос на глиняних ногах», готовий впасти у будь-яку мить, виснажений зсередини. Немов для того, щоб вижити, Імперія хапається за своїх адептів наче за останню соломинку, і топить їх разом із собою: «А справа в тому, що імперія подихає» [2, с. 66].

Яка саме імперія мається на увазі, визначити також неважко. Це видно, по-перше, з анотації до книги: «Я прожив у Москві майже два роки, і то були чи не найщасливіші мої часи. Мабуть, саме з цієї причини в моєму романі стільки злості й чорної невдячності...» [2, с. 6]. Дослідниця Т. Гундорова вважає, що «Московіада» – роман про вже неіснуючу майже Імперію з погляду людини, яка в пізньоімперську добу й сама до певної міри є неіснуючою. Адже Імперія, до якої вона була прив'язана субстантивно й

тотально, зіштовхнула колонізовану нею людину в міжчасся, міжіснування, у світ неідентичного собі «я» [5, с. 81]. Це і спричинило падіння Імперії, звал усіх ідеалів та вірувань.

Дослідники твору Ю. Андруховича помітили, що «реконструкція» імперії в романі відбувається надто дріб'язково і персонально, аби претендувати на той сокровений смисл, заради якого роман власне і писався. Зокрема, К. Москалець зазначав: «Буйноквітучі фантазми героя, спричинені алкоголем або параноєю, або і тим, і іншим, викликають сумнів щодо достовірності свідчень і без того недостовірної особи, – свідчень проти Імперії, свідчень про мову, звичаї, переконання, надлюдську схильність до алкоголю і сексу в тих, кого Отто вважає москвичами, росіянами, «єдиним народом». Можливо, всі ці пивні бари, каналізація, тунелі, конференц-зали – всього-на-всього маячня героя, котрий нарешті спіткав свою білу гарячку?» [1, с. 38].

Найбільш напруженою і негативно забарвленою, з долученням гіпербол та сатиричних відтінків є іронія, спрямована на викриття недоліків Радянської імперії, яка наближається до кінця свого існування. Такою вона є, наприклад, у зображенні містичного симпозіуму в підземеллях Московського «Дитячого світу», де «Катерина II», «Ленін», «Суворов» та інші політичні діячі минулих часів вирішують подальшу долю «Великої імперії». Для підсилення аналізованого прийому автор використовує карикатурні образи, кіч, яскравий гротеск, грубу, нецензурну лексику.

Хронологічними межами сюжетної дії твору є лише день із життя українського поета Отто фон Ф. у Москві. Останній, прощальний день перед поверненням в Україну. Його пригоди у гуртожитку Літературного інституту, подорож із порожніми слоїками за пивом у компанії таких самих поетів-пияків, відвідини коханки – спеціаліста зі зміїних отрут – кава із «крепким виноградним напінком» [2, с. 34] у кав'ярні... Але з наближенням ночі він все далі проникає у глиб цього мегаполісу, а світ набуває

фантастичного забарвлення із диявольським відблиском в очах і перетвореннями оточуючих. Композиційний прийом подорожі повинен був допомогти авторові охопити досить широкий просторовий діапазон, однак письменник ніби навмисно створює замкнений простір у межах одного міста. Хоча сам митець іронізує з приводу просторових координат твору, тому що, згідно з його концепцією, подорож – це подорож не тільки від чарки до чарки, не тільки буквальне переміщення – від станції до станції метро, від зупинки тролейбуса до зупинки, це і переміщення по іншій осі – вертикалі. Крім того, сам Ю. Андрухович у тексті свого роману стверджує, що «пияцтво – також різновид подорожі! Це подорож по звільнених півкулях свідомості, а, значить, і буття» [2, с. 59].

Іронічним у «Московіаді» є образ поета. Головний персонаж, відомий поет з України на ім'я Отто фон Ф., згадує про своє поетичне покликання, хіба тоді, коли необхідно виправдати свою відсутність: «Ти ж знаєш, я пишу роман у віршах...» [2, с. 24]. Найкращим місцем поетичного натхнення для нього є гаряча ванна: «Більшість віршів ти створив саме у гарячій воді. Бо у гарячій воді ти здатен бути великим, добрим, геніальним і самим собою водночас» [2, с. 31]. Це звучить досить опозиційно до всіх концепцій щодо вищих, небесних джерел поетичного слова. Варто також зауважити, що специфічним є мовлення головного героя: «іронічність оповідача, що сповідує культ незалежної особистості, дозволяє йому поєднувати лексику різних стилів, наприклад, наукову і ненормативну лексику» [4, с. 24]. Важливу роль у реалізації комічного ефекту твору відіграють засоби лексичного (шкаписта молодичка, вицвілі барди, лажовий пейзаж, струхлявілий московський модерн), синтаксичного (вставні і вставлені конструкції, синтаксичні повтори, парцельовані конструкції, структури невластивої прямої мови тощо) та фразеологічного (пародійна трансформація відомих афоризмів, гасел, цитат із художніх текстів) рівнів.

Більше того, в «Московіаді» автор не утримується від вільного, ба навіть глумливого поводження зі символом українського слова і духу – народним співцем, кобзарем, котрий виникає в уяві Отто фон Ф. за неможливих обставин: спершу його вводять під руки «двійко маленьких негритосів», а потім він «ледь чутно перебирає струни, сівши на кам'яному виступі, поруч із барельєфним зображенням танцюючого фавна» [2, с. 35]. Змішування різних за природою і змістом понять (тут – аполлонівського й діонісійського начал) Ю. Андрухович часто використовує для перегляду звичних, усталених відношень між певними явищами. Цей прийом – один з небагатьох наскрізних для аналізованого тексту. Але це не робиться для «зниження» тих або інших понять чи уявлень, як радше з метою звільнити їх від стереотипних нашарувань. Так, обігрування звичних феноменів «низької» та «високої» сфери через вільне їхнє перекомбінування призводить до помітного «оземлення» останніх, але в цьому саме й виявляється заперечення традиційної ієрархічної системи мислення й поведінки. «Іронія – один із способів створення поліінтерпретативності літературного тексту. Іронія як спротив твору прочитанню з'являється внаслідок присутності в тексті як мінімум двох несумісних або таких, що протирічать один одному, смислів, що не становлять цілісності...» [6, с. 29.]

Полярні, на звичний розсуд, оцінки перестають тут бути альтернативними, і вільному авторському примноженню вони засвідчують розмаїтість буття, коли хочете, його плюральність. Руйнується не сам первинний зміст символу чи обідку, а сприйняття його стосовно протилежного члена опозиції. Оскільки «дуалістичне мислення неминуче призводить до ієрархізації, де один полюс бінарної опозиції оцінюється вище за другий» [8, с. 28], деконструктивна критика стверджує услід за Ніцше «вільну гру світу без істини, без початку, який подається для вільної інтерпретації» [8, с. 35]. За допомогою іронії на всіх рівнях оповіді автор «Московіади» здійснює переоцінку звичних моделей ставлення до того чи

того феномена життя і творчості, приділяючи особливу увагу усталеним нормам.

Аналізований роман починається блискучо іронічно-пародійною оповіддю, поступово переводиться в русло гротескно-сатиричного стилю. В аналізованому творі Ю. Андрухович намагається не лише висміяти прояви мрійливого графоманства або цинічно нахабного ставлення до творчості в середовищі тих, «хто при літературі», а й показати всю абсурдність і духовну неспроможність власне радянської системи писанини з усіма її примусовими й організаційно-керуючими інституціями. Така система виявляється необхідним органом саме імперської влади, – семиповерховий літературний гуртожиток, в якому мешкає і Отто фон Ф. Він символізує неприродну й безглузду структуру всього Радянського Союзу. Жителі того «літературного будинку» нагадують «не так творців літератури, як їх персонажів»; їхні «неповторні голоси коридорні кажуть щось один одному, схрещуються, перетинаються, злягаються, вони повідомляють, що закипів чайник, наспівують «несіпъмнесольнарану» [2, с. 57].

«Ревізія і європейської, і національної традиції, що її здійснює Ю. Андрухович, завжди іронічна, тоді як ревізія советської – сатирична» [8, с. 135]. Про це свідчить роман «Московіада», головний герой якого, подорожуючи Москвою, «...розстрілює символи імперії і повертається в Україну з кулею у власному черепі». І сатира у творі «...переростає в гротеск і фарс...» [8, с. 135], а подорож для автора «Московіади» – ціла філософія життя як руху, бо життя і є подорожжю від народження до смерті, де кожний рух перетворюється на знак, стає місткішим і набуває глибшого сенсу.

Висновки. Роман «Московіада» Ю. Андруховича представляє дескрипцію специфічного злиття міфічного та нестандартного світогляду, який є типовим для представників постмодернізму. Унікальність іронічного спрямування роману та специфіка принципу карнавалізації слугують

основою для дослідження постмодерного дискурсу. Будучи основою для малювання картини суспільства, краху імперії, «схемою» для пізнання постмодерного світу, іронія має властивість універсальності, здатності поєднувати минуле і теперішнє, загальне та конкретне, здійсненне та потенційно важливе. Іронічно-пародійний дискурс у романі «Московіада» цілком умотивований і виявляє цілісність певної системи зображення дійсності. Її визначальним чинником виступає не лише передача «таємного» значення, а й сама літературна форма, жанрова специфіка постмодерного створу.

Література

1. Андрухович Ю. Можливо, я дочекаюся вже завтра? *Літературна Україна*. 1908. № 6. С. 24–56.
2. Андрухович Ю. *Московіада*. Львів, 2003. 238 с.
3. Андрухович Ю. «Постмодернізм – не напрям, не течія, не мода...»: [З інтерв'ю з Л. Тарнашинською]. *Слово і час*. 1999. №3. С. 66.
4. Вавринюк Т. Мовні засоби комічного в романі Ю. Андруховича «Московіада». *Від смішного до великого: феномен комічного в літературі та культурі: [зб. наук. матеріалів конференції (Бердянськ, 28–29 вересня 2017 р.) / [гол. ред. О. П. Новик]. Бердянськ, 2017. С. 23- 25.*
5. Гундорова Т. Постмодерністська фікція Андруховича з постколоніальним знаком питання. *Сучасність*. № 91. 1993. С. 79–83.
6. Кропивко І. В. Постмодерністська іронія і сміх: специфіка і наукова рецепція. *Вісник університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки»*, 2020. № 2 (20). С. 20–32.
7. Літературознавчий словник-довідник. Київ : В Ц «Академія», 2007. 752 с.
8. Харчук Р. *Сучасна українська проза. Постмодерний період*. Київ : ВЦ «Академія», 2008. 248 с.

9. Hutcheon L. Ironia, satyra, parodia – o ironii w ujęciu pragmatycznym. *Pamiętnik Literacki*. 1986. № 77/1. S. 331–350.

Наталія ЯРЕМЧУК,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української та зарубіжної літератур
Університету Ушинського

ПСИХОЛОГІЗМ ПОСТМОДЕРНОГО РОМАНУ КЕНА КІЗІ «ПОЛІТ НАД ГНІЗДОМ ЗОЗУЛІ»

Постановка проблеми. Підвищений інтерес до «внутрішньої людини» у структурі особистості зумовлений реалістичними обставинами. Розгорнуте відображення «історії душі людської» закономірно привели К. Кізі до поглибленого психологізму. Однак психологізм у творах автора не лише соціальний, а й глибоко філософський.

«Політ над гніздом зозулі» – роман про боротьбу проти «системи», про відчайдушні спроби зберегти власне «Я» в умовах суспільства споживання, де, здавалося б, з усіх сторін людину оточують ґрати, які обмежують прояви її власної особистості, диктують як жити і змушують підлаштовуватися під загальноприйняті норми.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У працях критиків і літературознавців з'ясовано чимало важливих проблем щодо психологізму романістики К. Кізі. Необхідно відзначити деякі праці І. Горбачевської; досить детальні нариси творчості письменника належать перу М. Гілберт Портер, або окремі аспекти аналізуються у працях Т. Овена, Є. Васильєва. У наукових розвідках Ч. Брауна наявні тонкі спостереження і цікаві зауваження з приводу психологізму роману «Політ над гніздом зозулі».

Мета статті: дослідити риси психологізму у романі К. Кізі «Політ над гніздом зозулі».

Виклад основного матеріалу. Надзвичайно важливу функцію виконують внутрішні монологи в аспекті психологічного аналізу. В них персонаж відгороджується від світу, від його лицемірства і жорстокості, а це означає, що прилучається до істини. Думки плутаються, порушується логічна послідовність, виникають випадкові асоціації, уява примхливо змішує риси реальності і нереальності, але в цій плутанині є своя правда – правда збентеженої свідомості, що наполегливо шукає ясності і відповіді на життєві проблеми.

Відтворюючи внутрішнє життя людини, К. Кізі тяжіє до співвіднесеності різних його сторін і прагне використати найрізноманітніші зображально-оповідні засоби, підсилюючи їх психологічну насиченість і досягаючи такого їх взаємопроникнення, коли вони органічно об'єднуються в художній системі: буквально кожна деталь роману врешті-решт сприяє розкриттю внутрішнього світу героїв і виявляється, таким чином, елементом у ланцюгу психологічних аспектів.

Психіатрична лікарня, описана в романі, дуже сучасна: з м'якими кріслами, телебаченням, радіо, з ввічливим персоналом та самоврядуванням заради хворих. Це ніби маленька модель суспільства споживання та Америки в цілому. Не випадково склад пацієнтів та персоналу різноплановий в етнічному та соціальному відношенні: індіанець, американці шведського, ірландського, шотландського походження, темношкірі санітари та одна з медсестер – японка.

Серед пацієнтів зустрічаються люди похилого віку, молодь, особи з університетським дипломом і взагалі без освіти. Всі вони мають однакові умови проживання: їх годують, водять на прогулянки і піклуються про чистоту. Але багато хто з хворих усвідомлює, що їх «вільний вибір» – лише ілюзія свободи, що їх «самоврядування» всього лише фікція, що їх життя лише бліде відображення реальності.

Це своєрідна сплата за комфорт та відсутність турбот. Висока ціна, заплативши яку, люди втрачають себе. Щодня і щогодини їх безжально знищують духовно. Усі несхожі один на одного пацієнти зі своїми проблемами зібралися в клініці, де зазнають жахливого впливу, постійної психологічної обробки, мета якої адаптація до умов суспільного буття, а насправді – стандартизація та нівелювання особистості.

Персонажі за своїм психологічним настроєм багатогранні. В кожному із них проявляються емоції глибоко особистісного характеру, в яких відчувається, що і як вони переживають. Варто спостерігати за психологічним станом кожного персонажа, за його динамікою. В суб'єктивні переживання кожного вплетені об'єктивні причини, що пояснюють емоційну напругу. Переживання оцінюється саме тим, з яких позицій воно освітлено і як воно співвідноситься з об'єктивними факторами.

У кожного представника обслуговуючого персоналу психіатричної лікарні свої вимоги, порушити які усі бояться. На верхівці соціуму – головна медсестра Ретчед, яка суворо дотримується низки, здавалося б, довільних правил.

Нижче за рангом її помічники, які з потуранням «керівництва» зловживають своєю владою, постійно принижуючи пацієнтів: «We need that Vase line», they'll tell the Big Nurse, «for the ther mometer». She looks from one to the other: «I'm sure you do», and hands them a jar holds at least a gallon, «but mind you boys don't group up in there». Then I see two, may be all three of them in there, in that shower room with the Admission, running that ther mometer around in the grease till it's coated the size of your finger, crooning, «That's right, that's right», and then shut the door and turn all the showers up to where you can't hear anything but the vicious hiss of water on the green tile» [10, с. 9].

У цій моделі «хворі» сприймаються персоналом не як окремі особистості, а як «поламані деталі» механізму, адже на думки, бажання і ментальний стан яких не звертають увагу, бо суспільство відвернулося від

них і не існує того, хто б прийшов їм на допомогу. Нікому не цікаве життя «зламаних» і, тим паче, ніхто не помітить те, що у пацієнта психіатричного відділення з'являються нові фобії через дії медичного персоналу. Всі зміни легко списуються на нездоровий стан психіки пацієнта.

У ізолюваних немає прав, немає нічого, за що може зачепитися хвора свідомість, щоб повернутися з в'язкої безодні власних думок до реальності. І саме головне – в них більше немає бажання боротися та жаги до життя.

Їх існування – це круговерть безкінечно повторюваних подій в одному й тому ж місці. Але в глибині душі кожного жевріє маленький вогник надії «Who ever comes in the door is usually somebody disappointing, but there's always a chance other wise, and when a key hits the lock all the heads come up like there's strings on them» [10, с. 8].

Підсвідомо вони хочуть боротися та жити власним життям подалі від стерильно-білих стін, понижень та показового фасаду дружньої атмосфери. Тому не дивно, що Рендл Макмерфі, повна їхня протилежність «Still, event hough I can't see him, I kno whe's nor dinary Admission. I don't hear him slide scared along the wall, and when they tell him about the shower he don't just submit with a weak little yes, he tells them right back in a loud, brassy voice that he's already plenty damn clean, thank you» [10, с. 9], став своєрідним «промінцем» в безпросвітному житті пацієнтів.

Автор прагнув підпорядкувати відображення, в тому числі внутрішнього світу персонажів, суворій реалістичній манері. Тут відсутні сповіді і самовиявлення героя, зате широко представлені різноманітні форми і прийоми зовнішнього прояву внутрішніх станів, психології персонажів.

Чим простіший характер, тим однозначніше розгадуються за зовнішніми ознаками його переживання і спонукання. Чим складніший характер, тим багатозначніші і проблематичніші можливі психологічні еквіваленти його станів і поведінки. Напрузі динаміки зовнішніх станів

головних героїв відповідає ще більша змінність і неоднорідність станів внутрішніх.

Макмерфі втілює собою шанс вирватися з цього «калейдоскопу безнадії» і повернутися до нормального життя. Він показує пацієнтам, що завтрашній день може відрізнятись від сьогоднішнього і для цього потрібно лише докласти трохи зусиль.

Він стає першим, хто доводить, що з ними все в порядку і те, що оточуючі не вписуються в «ідеальну» модель суспільства – це теж норма. І що взагалі «норма» – це поняття чисто суб'єктивне, яке залежить від перспективи: «but you know who society persecute sadedicated man. Ever since I found my callin' I done time in so many small-town jails I could write a brochure. They say I'm a habitual hassler. Like I fight some. Sheeut. They didn't mind so much when I was a dumb logger and got into a hassle; that's excusable, they say, that's a hard-workin' feller blowing off steam, they say. But if you're a gambler, if they know you to get up a back-room game now and then, all you have to do is spit slantwise and you're a goddamned criminal...» [10, с. 17].

Разом з тим герою не властива замкненість у своєму внутрішньому світі. В ньому він шукає підтримки для пізнання світу зовнішнього, який у свою чергу всебічно впливає на нього самого. У цій діалектиці внутрішнього і зовнішнього – основа соціальної спрямованості психологізму роману Кена Кізі «Політ над гніздом зозулі».

В романі зображено деформоване «синтетичне суспільство», що існує в замкненому просторі. Кожна суспільна роль зведена до абсолюту в своєму найнегативнішому прояві. Існують «правителі» та «підкорені», розмиті грані між добром та злом.

Психічно хворі люди, які можуть бути дійсно небезпечними для решти суспільства представлені в якості «позитивних» героїв, чиє життя сповнене страждань, через рішення цього ж самого суспільства про «неспроможність пацієнтів бути частиною соціуму». Санітари стають катами, що ламають

людей, відбирають в них їх власне «Я», змушують ставати «лише одними із» на сцені життя: «Like a cartoon world, where the figure sare flatan dout line din black, jerking hrough some kind of goofy story that might bereal funny if it weren't for the cartoon figures bein greal guys...» [10, с. 25–26]. Медсестра Ретчед для лікування пацієнтів використовує метод «Терапевтичної групи» з поправкою на змінений контекст. Вцілому, терапевтична група – це форма психотерапії, коли спеціально створена група людей регулярно зустрічається під керівництвом психотерапевта. У груповій терапії використовують закономірності міжособистісної взаємодії групи для досягнення фізичного і психічного благополуччя людини.

Головне те, що такі групи підтримки є добровільними. Людина сама обирає чим хоче поділитися переживаннями і коли припинити свою розповідь. Ретчед не дає цієї можливості. Вона примусово намагається витягнути на світло найпотемніше з підопічних, утримуючи групу не на довірі, а в страху: якщо не вони самі, то медсестра сама розповість усім про їх вчинки «Now. Who will start? Let out those old secrets». And she'd put all the Acutes in a trance by sitting there in silence for twenty minutes after the question, quiet as an electric alarm about to go off, waiting for somebody to start telling something about them selves. Her eyes swept back and forth over them as steady as a turning beacon. The day room was clamped silent for twenty long minutes, with all of the patients stunned where they sat. When twenty minutes had passed, she looked at her watch and said: «Am I to take it that there's not a man among you that has committed some act that he has never admitted?» She reached in the basket for the log book. «Must we go over past history?» [10, с. 38].

Такий підхід призводить до того, що пацієнти починають вважати себе неповноцінними, зневажати та взагалі боятися «бути не такими як усі». В них не має змоги приховати хоч якусь малесеньку таємницю лише для себе «Yet it seems I have been accused of a multitude of things, of jealousy and paranoia, of not being man enough to satisfy my wife, of having relations with male friends of

mine, of holding my cigarette in an affected manner, even – it seems to me – accused of having nothing between my legs but a patch of hair – and soft and downy and blond hair at that!» [10, с. 49].

Внутрішня структура роману складається із численних художніх деталей. Їх характер визначається цілою низкою функцій: правдоподібності, емоційної тональності. Кожна деталь не лише створює враження предметності, переконливості, але й дає певну емоційну оцінку. Так, наприклад, слова-домінанти *смертельний, медсестра, психіатрична лікарня* сприяють більш глибокому розкриттю теми руйнування особистості, опосередковано відтворюючи основи психічного стану героїв.

Доволі символічною в такому контексті стає і сама назва твору – «Політ над гніздом зозулі». Зозуля – один із різновидів птахів, що підкладає свої яйця в гнізда інших. В романі зозуля – це суспільство, яке «підкладає» небажані особистості до «гнізда» лікарні, де їх насильно змушують ставати такими, як усі. Відповідно до системи з них роблять ідеальні інструменти. Але такі «зозуленята» насправді руйнують систему з середини. І суспільство ніколи не стане однорідним, тому що без боротьби та протистояння воно самознищується.

Психіатричне відділення – це своєрідна алюзія на те, як суспільна думка підкорює людську особистість: не говори те, що неприйнятне, не роби того, що виходить за рамки певної «норми», будь таким як усі. Якщо хоч трохи відрізняєшся – потрапляєш до категорії «неблагонадійних громадян».

Не залишається нічого особистого, всі вчинки та звички, поведінкова модель засуджуються і «виліковуються». Суспільство, як величезна машина, перемелює особистість, перетворюючи людину на звичайну *деталь*, без власного бачення та думок, єдине призначення якої – це вправно виконувати функції, покладені на неї соціумом.

Однак, не співвідношення свідомого і несвідомого є головним для Кена Кізі. Його більше цікавить інше: співвідношення між потенційними внутрішніми можливостями людини та їх реалізацією.

У своєму психологізмі К. Кізі виходив із розуміння особистості не лише як об'єкта зовнішніх сил і обставин, але й як суб'єкта. Звідси його прагнення пізнати не лише закономірну долю людини, але й її внутрішнє вільне визначення своїх можливостей і призначення, їх реалізації в межах конкретних умов.

Висновки. Психологізм К. Кізі характеризується не іманентною замкненістю в самому собі. Він спрямований на з'ясування діалектичного взаємозв'язку людини і обставин; почуття, думки, дії – і дійсності; внутрішнього – і зовнішнього. Збагачений досвідом реалістичного відображення людського життя, письменник переконливо показує детермінований вплив зовнішніх обставин на людину в умовах психіатричної лікарні.

Література

1. Горбачевська І. І. Американська література на рубежі ХХ–ХХІ століть. Київ : Видавництво Інституту міжнародних відносин, 2004.
2. Васильєв Є. Кізі Кен (Елтон) Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник. А-К, Тернопіль: Н.К–Богдан, 2005. 824 с.
3. Рошко М. Особистість і система в романах Кена Кізі : Автореферат дисертації кандидата філологічних наук. Національна академія наук України, Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка. Київ : 2001. 19 с.
4. Рошко М. Тема дому і родини у романах Кена Кізі «Політ над гніздом зозулі» та «Часом нестерпно кортить». Сучасні дослідження з іноземної філології. 2016. Вип. 14 С. 291-297.
5. Антитеза живого і неживого в романові Кена Кізі «Над зозулиним гніздом». Ресурс доступу: http://4ua.co.ua/literature/tb3bd78a4d53a88521216d36_0.html

6. Мацуо Монро Навчи меня помирати. Ресурс доступу:
http://loveread.ec/view_global.php?id=32394
7. Alphabetical List Of Mental Disorders. Access resource:
<https://mentalhealthcenter.com/alphabetical-list-of-mental-disorders/>
8. Barry H. Leeds. Ken Kesey. New York: F. Ungar Publishing Co., 1981.
Access resource: <https://archive.org/details/kenkesey0000leed>
9. Chip Brown. Ken Kesey Kisses No Ass. *Esquire Magazine*; September 1992
Access resource: <https://www.chipbrown.net/articles/kesey.htm>.
10. Elaine B Safer. The contemporary American Comic Epic: The Novels of
Barth, Pynchon, Gaddis, and Kesey. Detroit, MI: Wayne State University
Press, 1988. Access resource: <https://archive.org/details/contemporaryamer000safe>
11. Ken Kesey. On Misconceptions Of Counterculture, *NPR's Fresh Air*;
August 12, 2011. Access resource: <https://www.npr.org/2011/08/12/139259106/ken-kesey-on-misconceptions-of-counterculture>
12. Ken Kesey. One Flew Over The Cuckoo's Nest, an authorized reprint of a
hardcover edition published by The Viking Press, Inc. 251 p.
Access resource: <https://books-library.net/files/books-library.online-12230134Co1W4.pdf>
13. Gilbert Porter M. The Art of Grit: Ken Kesey's Fiction. Columbia, MO:
University of Missouri Press, 1982. Access resource:
<https://archive.org/details/artofgritkenkese00port/>
14. Steve Kisely. Compulsory Community and Involuntary Outpatient
Treatment for People With Severe Mental Disorders. Access
resource: https://www.researchgate.net/publication/49842818_Compulsory_Community_and_Involuntary_Outpatient_Treatment_for_People_With_Severe_Mental_Disorders

15. Tim Owen. Remembering Ken Kesey *Cosmik Debris Magazine*, November 10, 2001. Accessresource: https://web.archive.org/web/20051210235458/http://www.cosmik.com/aa-december01/ken_kesey.html.

*Галина АВКСЕНТЬЄВА,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української та зарубіжної літератур
Університету Ушинського*
*Вікторія ШПАК,
магістрантка 1 р. н.
історико-філологічного факультету
Університету Ушинського*

ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ АСПЕКТИ У РОМАНІ О. ГОНЧАРА «СОБОР»

Постановка проблеми. Щодо різних видів мистецтв, їх естетичної сутності та взаємодії науковці ведуть дискусії ще з античних часів. А найталановитіші митці водночас репрезентують власні здобутки у різних сферах, різних мистецтвах. Маємо на увазі поєднання літературного та живописного дару у Тараса Шевченка та Володимира Винниченка, літературного, живописного та музичного – у Павла Тичини, літературного і кінематографічного – у Юрія Яновського та Олександра Довженка. У результаті такої взаємодії виникають унікальні художні образи, геніальні творчі здобутки.

Твори інших видів мистецтв доволі часто з'являються у текстах художньої літератури. Варто пригадати «Патетичну сонату» Бетховена, що стала головною дійовою особою в однойменній драмі Миколи Куліша, живописне полотно, над яким працює художник Корній Каневич у драмі Володимира Винниченка «Чорна пантера і Білий ведмідь», архітектурний шедевр Софії Київської у романі Павла Загребельного «Диво» та ін.

Зображення у художній літературі творів інших мистецтв літературознавці називають «культурною дифузією», «інтермедіальністю» [10, с. 3].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Інтермедіальні студії у літературознавстві з'явилися відносно нещодавно (наприкінці ХХ ст.). Безпосередньо досліджуваний термін у науку про художню літературу ввів О. Ханзен-Льове у 1983 році [8, с. 47]. Тому активна розробка питань інтермедіальності здійснюється у зарубіжному літературознавстві в останню третину двадцятого сторіччя, згодом аналогічні студії з'являються й у вітчизняній науці. Методологію інтермедіальних досліджень інтенсивно розробляють Віра Просалова, Аліна Саприкіна, Лариса Волощук, Наталія Мочернюк, Леся Генералюк та інші. Згадані літературознавці визначають специфіку поняття та стратегії його застосування.

Зокрема, Віра Просалова у статті «Інтермедіальність як явище мистецтва і метод аналізу» проводить паралелі між інтертекстуальністю та інтермедіальністю, підкреслюючи: «В інтертекстуальних студіях ідеться про взаємозв'язок вербальних творів, автори яких реагують на мотиви, образи, ідеї, художні знахідки попередників, а в інтермедіальних дослідженнях – про висвітлення літературою інших видів мистецтва, тобто фіксацію в художньому творі іномедійних вкраплень, що підтверджують своєрідну «розгерметизацію» художньої літератури, яка не лише привласнює, а й асимілює притаманні іншим мистецтвам ознаки: візуальність живопису, пластичність скульптури, виражальність музики тощо» [8, с. 47].

Мета статті передбачає детальне дослідження інтермедіальних аспектів у романі О. Гончара «Собор».

Виклад основного матеріалу. Серед українських письменників 40 – 90-тих років ХХ ст. Олесь Гончар вирізняється унікальністю таланту, він бачив життя в усьому розмаїтті, зумів глибоко його оцінити. Науковець Віталій Аблицов у ювілейній статті зазначає, характеризуючи творчі здобутки

митця: «Перед нами талановитий письменник, державний і громадський діяч, якому випала жорстока доля – жити в тоталітарній країні, де кожний крок, особливо мислячої людини, контролювали спецслужби» [1, с. 15]. Зазначений аспект необхідно враховувати сучасним інтерпретаторам творів прозаїка. Адже «...радянський письменник, відтворював пережите не так, як міг писати вільний незалежний прозаїк, а так, як того вимагав від нього авторитарний режим» [1, с. 19].

Це «...неординарна особистість», якій «...випало жити у вік глобальних змін» [1, с. 10], а «... масштабність постаті Олеся Гончара робить письменника повноправним представником його літературного й суспільного покоління» [1, с. 11]. Тому літературознавець підсумовує, що це «...і оригінальний прозаїк, і відданий патріот своєї Батьківщини» [1, с. 15].

Олесь Гончар – це письменник-гуманіст, що розумів онтологічну складову розвитку людства. Дослідник творчості письменника Анатолій Погрібний наголошував, що у творчості митець прагнув до ідеалу, який є основою часових змін. Заради ідеалу відбувається розвиток; людство у перспективі має стати досконалішим. У чисельних новелах, оповіданнях, повістях, романах митець витворював той ідеал людини, прагнув показати жорстоку реальність, у якій людина втрачає моральні орієнтири [7, с. 24].

Олесь Гончар відомий, у першу чергу, як автор різножанрових романів. Наприкінці сорокових років працює над «Прапороносцями», що, на думку академіка Миколи Жулинського, є «...роман-реабілітація українського народу, правда про значущий внесок солдатів-українців у перемогу, поетичний епос-звеличення образу рядового українця за важку щоденну...роботу на фронтах Другої світової війни» [3, с. 5]. У 50-ті роки пише історичну дилогію «Таврія» та «Перекоп».

Переломними у творчій долі прозаїка стають шістдесяті роки. Відбувається кардинальна зміна авторської творчої манери. Це дає підстави діаспорному досліднику Леоніду Рудницькому зазначити: «Потужність

Гончара як романіста – у його здатності змалювати ліричний і водночас реалістичний образ сучасної України, наголошуючи на соціальних і духовних вимірах людського існування» [9, с. 35]. Зокрема, у романі «Людина і зброя» (1960) автор знову повертається до болючих проблем першого періоду Другої світової війни. Пише про мирне повоєнне село у романі «Тронка». У цей час письменник публікує «...найкращий і водночас найконтroversійніший роман «Собор» [9, с. 36]. У 70-ті роки з'являється цілий ряд новел, повістей та романів: «Циклон», «Берег любові», «Бригантина». А в 1980-му році виходить останній роман письменника – «Твоя зоря».

У творчому доробку мислителя особливе місце належить саме роману «Собор», який «... мав велетенський вплив на суспільство як в Україні, так і в діаспорі. Твір возвеличували, критикували, оббріхували й навіть палили привселюдно комсомольські бригади. Жоден інший твір не пожвавив інтелектуальне життя нації так, як цей роман» [9, с. 38].

Аналізуючи твори Олеся Гончара у руслі неоромантизму, М. Наєнко проводить паралелі між романами «Тронка» і «Собор», наголошуючи на суперечності життя, які помітив ще Олександр Довженко. Маємо на увазі порушення гармонійності у розвитку особистості. Трактуючи по-новому зазначену суперечність в контексті історії, Олесь Гончар розкриває власне романтичне світобачення. Відповідно до цього, М. Наєнко підкреслює: «Виняткового значення письменник почав надавати наскрізним образам-символам. У «Тронці» – це дзвінок (тронка) зі снарядної гільзи, який символізує «звук» мирної праці, а в «Соборі» – збудований запорізькими козаками архітектурний шедевр, що символізує вічний потяг людства до духовної краси, та монумент Титанові Прометею, в якому уособлюється матеріальне забезпечення того потягу до краси» [6, с. 330].

У центрі авторської уваги постійно перебуває унікальна будівля, що є зразком архітектурного мистецтва. Саме цей образ дає нам підстави вести

мову про інтермедіальність. Водночас названа риса визначає поетикальну складову багатьох творів української літератури. Аналізоване явище притаманне й різножанровій творчості Олесь Гончара. У вказаному ракурсі цікавою є його новела «Соняшники», яка написана ще у 1950 році, де втілено образ скульптора, який має виконати традиційне на той час завдання: виліпити погруддя передової ланкової. Психологічні штрихи-деталі дають уявлення про процес творчості, натхнення, пошуки підходу до моделі. У творі автор, передаючи психологічний стан митця, розкриває його переживання щодо неможливості виліпити бюст негарної натурниці. Водночас чоловік дуже легко робить замальовки хлопчаків, які за ним спостерігають. У зазначеній новелі читач знайомиться з самим процесом творчості та початковим етапом роботи над скульптурою – написання ескізів та замальовок. Таким чином, вербальними засобами письменник передає процес народження скульптури.

В іншому творі, маємо на увазі роман «Циклон», митець занурюється у таємничий світ кіно. Автор втілює мрію головного персонажа про увічнення подвигу своїх друзів, що загинули під час Другої світової війни. З цією метою Богдан Колосовський пише сценарій та знімає художній фільм про ці події. Тому, відповідно, у «Циклоні» простежуємо симбіоз літератури та кіно.

Найбільше зацікавлення щодо введення у структуру художнього тексту твору іншого виду мистецтва викликає роман Олесь Гончара «Собор». Центр уваги письменника зосереджено на архітектурному шедеврї, культурному витворі доби козаччини. Олесь Гончар зображує реально існуючий дев'ятиверхий Троїцький собор у селищі Новомосковському, який спроектував та збудував у 1773 – 1778 роках народний майстер, знаний архітектор Яким Погребняк. Собор є прикладом монументальної архітектури, «найбільшою і найвищою тогочасною дерев'яною будівлею в Україні» [11, с. 51].

Митець повсякчас захоплюється цим витвором людської уяви і праці. Будівля собору стає наскрізним образом у романі, головним персонажем, виконує сюжетоорганізуючу функцію. Такий ракурс зображення передає не лише авторське захоплення красою собору, а й дає уявлення про ставлення до архітектурного шедевра кожного персонажа.

Аналізуючи роман «Собор», Микола Кодак у монографії «Поетика Олеся Гончара-романіста» розмірковує про символіку заголовних образів у романах письменника, акцентуючи увагу на специфіці саме зазначеного твору. Зокрема, літературознавець підкреслює: «У романі «Собор» до символічного звучання піднесено також не тільки заголовний образ. Але тут, як в жодному з творів досі, всі основні сюжетні лінії, всі визначальні мотиви зведено до цього образу. Тому й можемо говорити про епіцентричність образу собору, що звідси розходяться й сюди сходяться всі поетичні хвилі, як сюжетно-композиційні, так і ідейно-емоційні, пафосно-поетичні» [5, с. 138].

Оригінальним підходом вирізняється виділена науковцем риса епіцентричності щодо образу собору. Це головний образ у романі, який виконує не лише сюжетоорганізуючу функцію (можливість та умови існування собору стають основою розгортання сюжету), а й цілий ряд інших функцій. Цей образ стає поліфункціональним, бо виконує ще такі функції: обставинну (без собору зачіплянці не уявляють свого життя), характерологічну (через ставлення до історичної споруди розкривається характер кожного персонажа), культурно-історичну (відсилання читача до періоду козаччини, який відомий не лише військовими перемогами, а й мистецькими здобутками) та ін.

В експозиції роману письменник знайомить читача з обставинами, в яких відбувається дія твору. Спочатку автор окреслює пересічність Зачіплянки, якої немає на картах світу, відповідно, й у світових енциклопедіях. Згодом мова йде про етимологію назви селища. А далі читач дізнається про його козацьке минуле. Таким чином, градаційність історичної

значущості давнього поселення зростає. Це не просто великий та старовинний топос, а «село, що робило списи запорожцям» [2, с. 6]. Тож, авторський акцент зміщується на військову звичаєвість козаків, а Зачіплянка стає центром виготовлення військового спорядження.

У наступному авторському кроці дізнаємося про мешканців селища. Вони і «праведні», і «правильні» [2, с. 6]. Серед них на перший план митець виводить образ головного персонажа – Миколу Баглая. У подальшому письменник конкретизує обставини життєдіяльності цих «праведних», і «правильних» людей: «З одного краю селища сага блищить, з другого – облуплений собор біліє. Старовинний, козацький» [2, с. 6]. Два головних локуси у зображеному селищі митець постійно уточнює. Мова йде про священні для українців символи – річка Дніпро та храм.

Літературознавець Микола Кодак у названій монографії наголошував, що першу появу образу собору «оснащено трьома присутніми означеннями» «облуплений», «старовинний», «козацький». «Першим епітетом недвозначно виявлено сучасний вигляд споруди, її запущений стан. Два наступні епітети сповіщають про історичну давність собору, акцентують національно-культурну семантику цього образу. Розведені в різні речення, пунктуаційно розмежовані, ці епітети враз відкривають контраст значень: козацька давнина ознаменована зведенням собору, творенням на віки, сучасність – занепащенням витвору, байдужістю до історичного спадку національної культури» [5, с. 138].

Сучасний занедбаний стан пам'ятки архітектури демонструє прояв духовної байдужості зачіплянців у радянські часи. Ці люди не відчують величчя своїх пращурів. Зачіплянка – місце величне своєю історією, своїм собором. Легенда про походження села, яку наводить письменник, ніде не зафіксована, вона пов'язана із будівництвом храму. Тому собор – це єдине свідчення історії, культурний документ епохи, дійсності, що у романі окреслена як «дозаводівські часи» [2, с. 6]. «Таким чином, формується

образно-семантична опозиція часів «дозаводських», козацьких, – і часів теперішніх, призаводських» [5, с. 139]. Зазначена опозиція розширюється та конкретизується образами місцевих жителів. З одного боку – козаки та ковалі, що майструють списи, а з іншого – сучасні металурги, турботи яких не поширюються на собор. Більше того, не тільки собор, а й середовище «праведних людей» також занапащене: «Буре небо над містом, бурі дими» [2, с. 6]. Таким чином, фіксується й екологічна складова роману.

До того ж, літературознавець Микола Кодак підкреслює, що хронотоп «Собору» «художньо організовано на візуальних контрапунктах. У панорамі твору височіють два об'єкти, які панують і просторово, і семантично, – білий старовинний собор у Зачіплянці і «чорні індустріальні собори» у місті» [5, с. 154]. Зазначені образи чітко побудовані на колористичному та семантичному контрасті.

Зображення собору вербальними засобами створює умови для його персоніфікації. В авторському баченні собор постає як жива істота, здатна «мовчати» [2, с. 17], «слухати» [2, с. 81], бути «у задумі» [2, с. 6], «молодіти» [2, с. 66]. Єльці він у дитинстві здавався суворим, а тепер викликає співчуття через облуплені стіни [2, с. 35].

У романі Олесь Гончар простежує історію собору від задуму козаків його побудувати після зруйнування Січі. Читач дізнається легенду про юного архітектора, який розробив проект собору із «стеблин комишу» [2, с. 102]. Із знанням сутності архітектурного мистецтва письменник акцентує увагу при зображенні споруди на гармонійному поєднанні бань: «... ця антиніч, вона мовби зачаклована видом собору, заслухана німої музики його округлих, гармонійно поєднаних бань, наростаючих ярусів, його співучих ліній» [2, с. 6]. Микола Баглай, спостерігаючи споруду вночі, помічає: «Є в ньому своя пластика, є ритми свої, тільки йому властиві...» [2, с. 76].

Це «дивовижне творіння козацького бароко» [2, с. 104] викликає захоплення усіх персонажів роману. Навіть Володька Лобода, який планує

зруйнувати храм, під час поїздки до Скарбного дивується такому вдалому розташуванню будівлі на місцевості: «В усі краї видно далеко. Повінь сонця розлилась, а десь аж на обрії знову з'явився собор. Зуміли ж отак поставити! Скільки не їхатимеш тепер, аж до самих плавнів, все він буде тобі перед очима. З будь-якої точки видно собор, звідусіль!» [2, с. 107 – 108]. Лободу дратує старовинний шедевр постійною присутністю: «... а звідси мов на долоні. Їдеш, їдеш, а він усе є. Відсунути б його куди-небудь з горизонту, щоб очі не муляв...» [2, с. 108]. Персонаж навіть починає задумуватися, чи має право знищити таку красу: «Але ж красень, стервець!

З комишини отаке вибуяло. Відстань все поглинула, ні риштовань твоїх, ні бляхи проіржавілої не видно, зосталась сама поезія! Панує над усією місцевістю, весь обрій ніби тільки для того й існує, щоб відтінити його. Перед ним просто мізерією себе відчуваєш. Наче сміється з тебе, наче питає: ану, ти щось краще за це збудуєш? Для віків?... А що, коли це й справді... шедевр?» [2, с. 108]. Такий шедевр виник у результаті творчих пошуків зодчого, обізнаного із національними й європейськими тенденціями в архітектурі, та майстерності будівничих: «Комбінації різних за висотою об'ємів, майстерне співвідношення їх розмірів, послідовне дотримання пропорцій верхів створюють грандіозну монументальну композицію 65-метрової висоти, яка найповніше засвідчує технічні та мистецькі можливості українського дерев'яного церковного будівництва XVIII ст., найкраще демонструє його самобутній характер» [4, с. 850 – 851].

Висновки. При детальному дослідженні інтермедіальних аспектів у романі О. Гончара «Собор» можна вести мову про епіцентричність головного образу, який розкривається впродовж усього твору. У центрі авторського зображення перебуває шедевр архітектурного мистецтва, тому зосереджується увага на ракурсах зображення, лініях, сферах храму. Але уже в експозиційному розділі простежуємо елементи кіномонтажу: віддалення, наплив, крупний план. Таким чином, можна акцентувати увагу на симбіозі

декількох мистецтв в аналізованому романі: кіно, живопису (живописні пейзажі Зачіплянки, Дніпра, Скарбного та портрети персонажів), музики (наскрізна деталь «німої музики його округлих, гармонійно поєднаних бань...» [7, с. 6]), архітектури.

Література

1. Аблицов В. Олесь Гончар: ілюзія і дійсність (фрагменти нотаток із нагоди 100-річного ювілею). *Слово і Час*. 2018. № 4. С.10 – 25.
2. Гончар О. Собор: роман. *Гончар О. Твори: у 7 т.* Київ : Дніпро, 1988. Т. 7. С. 5 – 271.
3. Жулинський М. Г. Світло віри Олесь Гончара (роздуми з нагоди 100-річчя від дня народження). *Слово і Час*. 2018. № 4. С.3-10.
4. Історія української культури: у 5 т. / редкол.: В.А. Смолій гол. ред. та ін. Київ : Наукова думка, 2003. Т. 3: Українська культура другої половини XVII – XVIII століть. 1247 с.
5. Кодак М. Поетика Олесь Гончара-романіста: монографія. Луцьк : Твердиня, 2012. 272 с.
6. Наєнко М. Романтичний епос: ефект романтизму і українська література. Київ : Просвіта, 2000. 382 с.
7. Погрібний А. Олесь Гончар: нарис творчості. Київ : Дніпро, 1987. 242 с.
8. Просалова В. Інтермедіальність як явище мистецтва і метод аналізу. *Філологічні семінари*. 2013. Вип. 16. С. 46 – 53.
9. Рудницький Л. Олесь Гончар: людина і її місія. *Слово і Час*. 2018. № 4. С. 35 – 38.
10. Сиваченко Г. Інтермедіальна парадигма роману Володимира Винниченка «Сонячна машина». *Слово і Час*. 2017. № 2. С. 3 – 20.
11. Хмельницька Л. Архітектура доби козацького бароко в контексті національних традицій та європейських взаємовпливів. *Наукові горизонти*. Житомир, 2020. Вип. 9. С. 47 – 51.

*Евеліна БОЄВА,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української та зарубіжної літератур
Університету Ушинського
Людмила МАМУЛАТ,
магістрантка 1 р. н.
історико-філологічного факультету
Університету Ушинського*

**ОСОБЛИВОСТІ СТРУКТУРНИХ ТИПІВ ДІЄСЛІВНОГО
ПРИСУДКА У ХУДОЖНЬОМУ МОВЛЕННІ М. СТЕЛЬМАХА
(НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ «ВЕЛИКА РІДНЯ»)**

Постановка проблеми. Питання про присудок – одне зі складних у розділі синтаксису української літературної мови. Незважаючи на те, що вивченню присудка у вищій та середній школах приділяється значна увага, у питанні класифікації його структурних типів є чимало непослідовностей, навіть сплутувань. Саме цим фактором посилюється актуальність представленої розвідки, у якій подається спроба аналізу структурних типів дієслівного присудка та способів його вираження у мові роману М. Стельмаха «Велика рідня». Об'єктом дослідження є прості двоскладні речення у контексті роману, предметом – розгалужена система простих і складених дієслівних присудків

Мета нашої розвідки – дослідження структурних типів дієслівного присудка, способів його вираження та особливостей функціонування у контексті художнього твору.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Природу присудка та його функцію у реченні рунтовно досліджували О. О. Потєбня, І. Р. Вихованець, Л. А. Булаховський, А. П. Загнітко, К. Ф. Шульжук та інші.

Праці цих учених стали підґрунтям для новітніх граматичних досліджень і дотепер є активно запитуваними. Проте і досьогодні у вітчизняних мовознавчих працях немає єдиної думки щодо структурних

типів присудків. І це не дивно, бо це одне із складних питань сучасної лінгвістики.

Виклад основного матеріалу. Аналізуючи роман М. П. Стельмаха, ми зафіксували майже всі різновиди присудка, що вживаються в сучасній українській літературній мові. В кількісному відношенні вони функціонують по-різному. Найпоширенішим у романі «Велика рідня» виявився простий присудок; найширше використовуються форми дійсного способу у теперішньому, минулому і майбутньому часах. Так, форми 1 особи однини і множини вживаються переважно в розповідних реченнях для вираження дій, «суб'єктом яких (...) є сам автор або літературний персонаж, якому належить пряма мова» [7, с. 322]: «*Дивлюсь я на тебе, ніколи молодість не думає наперед*» [6, с. 204]; «*Ми тільки справжнє життя повертаємо*» [6, с. 20]. Таких присудків у творі виявлено 935 (1 особа однини) і 379 (1 особа множини); вони посідають третє місце за поширенням у мові роману. Друге місце займають присудки, виражені дієсловами 2 особи однини (1244) і множини (293): «*Ти знаєш мою підпільну кличку?*» [6, с. 21]; «*Пам'ятаєте, як ми цю ниву з Іваном Васильовичем оглядали?*» [6, с. 658].

Найбільш поширеними (6345 одиниць) щодо вживання у мові роману є присудки у формі дієслів 3 особи однини і множини теперішнього часу дійсного способу: «*Над притихлою річкою сяє місяць і горять Стожари*» [6, с. 769]; «*Партизан щось говорить, прискорено рухаються губи, але Дмитро з жахом розуміє, що він нічого не чує*» [6, с. 936].

Досліджений матеріал показує, що М.Стельмах неодноразово вживає у мові роману форми одного часу замість іншого, що створює живописання, експресивність. Так, уживання теперішнього часу у значенні минулого застосовується «для більшої жвавості розповіді» [1, с. 80 – 83]. «*Вітер з ніг збиває, задубіла вся. Ходжу, ходжу, виглядаю з села, з хутора і вертаюся до липи*» [6, с. 126]; «*Не встиг я навіть налюбуватися тим деревом, аж чую (...) дівочий голос*» [6, с. 426]. Таких присудків у творі нараховується 18; вони

позначають дію, закінчену в близькому минулому. Теперішній час у значенні майбутнього (11) уживається у контексті невідкладності або неминучості дії [5, с. 96]: «Почула, що **віддає** мене за Ліфера» [6, с. 117]; «Ну, тоді я **не журюся**. **Спокійно йду** до своєї Василюни» [6, с. 324].

Окремі присудки уживаються у супроводі допоміжних дієслів *було, бувало*: «**Бувало, йдеш**, а вони, як намисто, один за одним нанизались на річку» [6, с. 211]. Такі форми теперішнього часу «зберігаються і виступають у своєрідному стилістичному колориті, коли розповідач переноситься думками в минуле і в спогадах відтворює в плані теперішнього події минулого» [7, с. 319].

Активно вживає автор також присудки, виражені формами дієслів минулого часу доконаного і недоконаного виду. Дієслова доконаного виду позначають дію, здійснену в певних межах, зображають послідовність подій: «**Парубок руками доторкнувся** до дерева і тихо **подався** на хутір» [6, с. 77]; «**Серце її спочатку перелякалось**, а потім в ньому **прокинувся** радісний здогад, що не дарма сьогодні **прийшов** Дмитро до хутора» [6, с. 80]. Дієслова минулого часу недоконаного виду зазвичай зображують дію в її проходженні і фіксуються переважно в авторській мові: «**І чим довше Варивон розповідав** про Василю, тим більше **хмури**в і **супився** Дмитро» [6, с. 312]; «**По вінця налитий радістю, надіями, Леонід тихою ходою описував** прощальний круг навколо села» [6, с. 532]. Речення з однорідними присудками у формі однини минулого часу використовуються для підкреслення дій певної особи, для змалювання одноразовості чи послідовності подій: «**Промінь сонця гойдався** на світлому зелі, **засновував** його тоненькою, ледве вловимою теплою пряжею» [6, с. 231]; «**Мліло, густо пахло** чебрецем і врожаєм повне літо» [6, с. 524].

З нашими спостереженнями, присудки, виражені дієсловами у формі минулого часу множини, посідають значне місце у мові твору; вони виражені дієсловами доконаного (543) і недоконаного (407) виду: «**Після**

сніданку обоє **вийшли** з лісництва» [6, с. 521]; «Незабаром за голими деревами **побільшали** сизі димчасті шматки неба» [6, с. 8]; «Біля озера на галявині **подзвонювали** дзвониками породисті корови лісника» [6, с. 52]. Однорідні присудки у формі дієслів минулого часу множини (837) вказують на послідовність або одноразовість зображуваної дії: «Різьблені тіні, (...) швидко **мерехтіли, грали** на міцно натягнутій короткогривій шиї коня (...) **спалахували** в розумному синьому оці» [6, с. 318].

Дієслова-присудки майбутнього часу вживаються здебільшого для стилістичного урізноманітнення оповіді. В мові аналізованого твору переважна кількість присудків виражена дієсловами у формі майбутнього простого часу 3 особи однини: «Про планету ти, Карле, даремно заговорив. Скоро вона **перемініться**» [6, с. 503]; «Який тут дідько нас **відишукає...**» [6, с. 608]. Часто зустрічаються також форми простого майбутнього часу 1 і 2 особи однини та множини: «Я через хвилину **зайду**» [6, с. 110]; «От **прийдеш** до мене – я тобі підберу, що почитати» [6, с. 114]; «Будинок мені **дасте?**» [6, с. 307]. Форми 2 особи часто вживаються із значенням узагальнення і разом служать засобом створення відтінку інтимності, щирості тону розповідача [7, с. 323]. Чимало присудків виражено дієсловами у формі 3 особи множини майбутнього часу: «Може, хоч бджоли добре **покусають**» [6, с. 548]; «Це **настануть** жнива. **Заскриплять** підводи» [6, с. 316]; «Чи, може, бурякову медаль **почеплять?**» [6, с. 19]. Зустрічаються присудки, виражені складною (синтетичною) і складеною (аналітичною) формою майбутнього часу: «Недовго **шумітиме**, коли декому руки не вкоротять» [6, с. 128]; «Правда, коли не **кататимешся** на куркульських бречках» [6, с. 115]; «Всякий дідько **буде чіплятися**» [6, с. 503]. Взагалі дієслова-присудки дійсного способу у різних формах майбутнього часу зафіксовано у романі значно менше, ніж дієслів-присудків у формі теперішнього і минулого часу.

Поодинокими виявилися присудки у формі наказового способу дієслова у романі «Велика рідня». Найпоширенішими є присудки, виражені 2 особою однини: «*Дивись, як списав мене старий*» [6, с. 117]; «*А ти не норовись*» [6, с. 324]. У поданих реченнях форми наказового способу дієслів означають категоричне волевиявлення (наказ) на досягнення результату дії [2, с. 322]. Дієслова-присудки у формі 2 особи множини передають різні модальні відтінки, зокрема прохання, наказу: «*Заберіть собі те, що віддали*» [6, с. 110]; «*Дядьку Софроне, відійдіть од гріха!*» [6, с. 117].

Частка *хай* виступає описовою формою для передачі значення форми 3 особи наказового способу: «*Хай побачить Марту*» [6, с. 103]; «*Хай він живе з нами*» [6, с. 234]. Вона служить для вираження бажання чи побажання.

Форми умовного способу дієслів-присудків уживаються у значенні бажання дії, поради, передбаченої та обумовленої дії: «*Хотів би, щоб так було*» [6, с. 211]; «*Не радив би – ненадійне це діло*» [6, с. 503]; «*Коли б я боявся, не грався б з вогнем*» [6, с. 502].

У мові аналізованого твору нами зафіксовано простий ускладнений присудок, що виражається повторенням однієї і тієї ж основи префіксованої форми дієслова, перед якою виступає заперечна частка *не*, що посилює значення присудка, і зв'язує два однорідних дієслова: «*Ховайся, не ховайся, а я догадуюсь, що ти за людина*» [6, с. 549]; «*Ні, не втік і не втече...*» [6, с. 509].

Простих дієслівних присудків, ускладнених інфінітивом, у досліджуваному романі порівняно мало. Інфінітиви в таких конструкціях зміцнюють твердження або заперечення дієслова, перед яким вони стоять: «*Помогти чоловікові – не допоможуть, а настрій зіпсувати – категорично зіпсують*» [6, с. 434]; «*А виробляти – не виробляють*» [6, с. 536].

Частотними є випадки посилення простого присудка частками; найбільш уживаними в романі «Велика рідня» є частки *аж* (243), *як* (137),

таки (114), *собі* (89): «Його широке обличчя аж пашисть об обурення» [6, с. 201]; «І Дмитро аж погорів за ці дні» [6, с.119]; «А він як визвіриться, почали змісив ухо» [6, с. 117]; «Вона як стрепене дужими і м'якими крилами і до самого обрію летить» [6, с. 238]; «Ви **таки не постидаетесь**» [6, с. 304]; «Він **таки хоче**, щоб я його навіки провчив» [6, с. 477]; «З приязню **уявив собі** білявого, середніх літ чоловіка» [6, с. 468]; «Парубок, дослухаючись до дзеленчання, і **собі спохмурнів**» [6, с. 108]. Частки підсилюють значення дієслова—присудка, вказують на максимальний вияв дії (*аж*), на те, що дія відбувається всупереч ситуації (*таки*), підкреслюють інтенсивність дії (*як*), [3, с. 67], надають відтінку зосередженості дії, концентрації дії, тривання в часі (*собі*).

Прості присудки, виражені особовою формою дієслів у романі часто посилюються одним і тим же дієсловом. Ритмічне повторення двох однакових форм виражає часове значення – довготу дії, її протяжність і повноту: «**Збирав, збирав** тобі на черевики, а батько все витрусив на коня» [6, с. 101]; «Гемонський фашист. **Товчеться, товчеться** по світу, як Марко Проклятий по пеклу» [6, с. 546]. У контексті таких присудків зафіксовано 198. Такі способи посилення присудків «передають послідовні зміни подій, чергування їх, перебування у певному стані, (...) послідовні зміни повторюваних подій, їх результативність, категоричність» [8, с. 8]. Автор використовує такі посилення з метою затримати увагу читача на висловленому, тим самим наблизити мовлення дійової особи до розмовного типу.

Для індивідуального стилю М. Стельмаха характерним є поєднання присудків парами. Такі спаровані присудки здебільшого позначають рівночасні дії, або становлять синонімічне позначення однієї дії чи стану [3, с. 70]: «За човном бігли темні береги, тихо **зітхала і охкала** вода, врозтічкались зорі» [6, с. 447]; «Густим куркурором **горів і мінився захід**» [6, с. 472]. Часто вони поєднуються сполучником *та й*: «...і **зітхнула**

молодиця, **погладила** підгорля корови **та й пішла** в хатину до верстата» [6, с. 336]; «Найбільш пащекуватих і плаксивих бабів **садовили** на вози **та й везли** до Збруча» [6, с. 339].

Окрему групу становлять прості присудки, посилені лексемами *мало*, *раптом* (348): «**Марта мало не вискочила** з-за столу» [6, с. 107]; «**Варивон Іванович! – раптом пізнала** одна свого бригадира» [6, с. 424].

Поруч з різними формами вираження простого дієслівного присудка М.Стельмах уживає в романі значну кількість складених дієслівних присудків. Найчастіше вживаються присудки з фазовим значенням, у яких допоміжне дієслово означає початок дії (401), причому автор найчастіше використовує допоміжне дієслово *почати* в минулому часі (284): «**Щоб здаватися старшим, Гнат навіть вуса почав голити** раніше пори» [6, с. 80]; «**З гробків хурами почали возити** попові паски та крашанки» [6, с. 65]. Допоміжне дієслово *почати* вносить додаткові відтінки початку дії безвідносно до вираження її результату в теперішньому, надає присудкові в цілому відтінок протяжності дії в часі. Іноді допоміжне дієслово *почати* уживається у теперішньому часі (117): «...**все в кімнаті починає дзвеніти**» [6, с. 95]. Зустрічаються також присудки, виражені допоміжним дієсловом *піти*, що у сполученні з інфінітивом набувають значення початку дії з відтінком енергійності: «**Пішла писати** губернія» [6, с. 209]; «...**пішов мандрувати по всьому району**» [6, с. 540]. Подібну семантику містять також допоміжні дієслова *кинутись*, *метнутись*: «**Кинуться** мене **шукати. Метнулась** **утікати**, побігла понад кручею» [6, с. 103].

Допоміжні дієслова *сісти*, *лягти*, *стати* також можуть надавати словосполученню значення початку дії: «**Сяду їсти** – хліб з рук падає, **стану робити** – в очах ти стоїш» [6, с. 24]; «**Так непокоїть, що ляжеш спати – не спиться**» [6, с. 448].

До складу окремих дієслівних присудків входять дієслова з модальним значенням, що разом з інфінітивом виражають явище дію стан, що мислиться

як можливе, необхідне, бажане. Як зазначає М. І. Каранська, «цей присудок показує дію в стані передумов для її здійснення або нездійснення (...) Допоміжним словом повідомляється характер передумови, інфінітивом – дія для виконання чи невиконання. При цьому передумова є властивістю особи чи предмета, позначеного підметом, або вона підготовляється цією особою чи предметом» [4, с. 40]. Допоміжне слово у даних присудках позначає: 1) волевиявлення, бажання (473) / небажання (97) суб'єкта виконати дію, виражену інфінітивом: «*З твоєї ланки я **хочу забрати** Люду*» [6, с. 502]; «*Вибір твоїй **хвалити не хочу***» [6, с. 218]; 2) можливість (378) / неможливість (463), повинність, необхідність виконання дії (44), схильність суб'єкта до її здійснення (36): «*Яків свого не проле, то він чуже **може пролити***» [6, с. 106]; «*Пробач, Галю, що кращого нічого **не можу подарувати***» [6, с. 101]; «*У житті нам багато чого не до серця, а **мусимо терпіти, приноровлюватися, фарбуватися...***» [6, с. 503]; «*...на тому тижні Іван **має в район за кіньми і реманентом їхати***» [6, с. 106]; 3) психічні й фізичні переживання (73): «***Не встиг** я навіть **налюбуватися** тим деревом, аж чую такий приємний співучий дівочий голос*» [6, с. 531].

Допоміжне дієслово *любити* у сполученні з інфінітивом характеризує відношення суб'єкта до дії: «*...**те, що любите посміятись** – це нічого*» [6, с. 105]; «*...**любив** у вечірню пору **пройтись** над берегами притихлої ріки*» [6, с. 472]. Отже, як бачимо, найчастіше компонентами складених дієслівних присудків є допоміжні дієслова із значенням початку дії, рідше – із значенням можливості, повинності, процесу мислення і мовлення.

Висновки. Проаналізувавши структурні типи дієслівного присудка та способи його вираження у мові роману М. Стельмаха «Велика рідня», ми встановили, що у досліджуваному творі переважає простий дієслівний присудок. Перше місце за частотністю вживання посідають присудки, виражені дієсловами у формі дійсного способу 3 особи однини теперішнього часу, друге – присудки, виражені дієсловами у формі дійсного способу

чоловічого роду минулого часу, третє – присудки, виражені дієсловами у формі дійсного способу 3 особи множини та 2 особи однини. Серед присудків цього типу нами зафіксовано 357 випадків уживання простого ускладненого присудка, а також використання однорідних присудків, що служить засобом підкреслення відповідних дій особи. З метою створення експресії, реального опису минулого автор часто уживає форми одного часу у значенні іншого. Складений дієслівний присудок у порівнянні з простим присудком зустрічається рідше; найбільш широку групу становлять присудки з допоміжним дієсловом фазового і модального значення.

Отже, проведене дослідження виявило різноманітність та значну варіативність стилістичних функцій різних структурних типів дієслівного присудка у мові роману М. Стельмаха «Велика рідня». Це свідчить про те, що подібні синтаксичні конструкції є своєрідним компонентом художнього тексту, ознакою індивідуального стилю письменника.

Література

1. Ващенко В. С. Стилістичні явища в українській мові. Харків : вид-во Харківського ун-ту, 1958. Ч. 1. 228 с.
2. Івченко М. П. Сучасна українська літературна мова. Київ : вид-во КДУ, 1985. 350 с.
3. Ільїн В. С. Оформлення присудка в українських поезіях Т. Г. Шевченка. *Дослідження з синтаксису української мови*: зб. наук. праць. Київ : АН УРСР, 1958. С. 59–70.
4. Каранська М. І. Синтаксис сучасної української літературної мови. Київ : НМК ВО, 1992. 309 с.
5. Ковалев В. П. Выразительные средства художественной речи: пособие для учителя. Киев : Вища школа, 1985. 136 с.
6. Стельмах М. П. Велика рідня. Київ : Дніпро, 1968. 930 с.
7. Чередниченко І. Г. Нариси з загальної стилістики сучасної української мови. Київ : Радянська школа, 1962. 495 с.

8. Швець І. Р. Структурні типи присудка в сучасній українській літературній мові : лекції до спецкурсу. Одеса : вид-во ОДУ, 1976. 43 с.

Евеліна БОЄВА,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української та зарубіжної літератур
Університету Ушинського
Ірина СОРОКА,
магістрантка 1 р. н.
історико-філологічного факультету
Університету Ушинського

ОСОБЛИВОСТІ ТЕМПОРАЛЬНОЇ СТРУКТУРИ ОПОВІДАННЯ М. КОЦЮБИНСЬКОГО «ЯЛИНКА»

Постановка проблеми. Проблема часу завжди була в центрі уваги дослідників. Разом із категорією простору категорія часу відбиває світовідчуття епохи, особливості поведінки людей, їх свідомість, ритм життя, ставлення до речей; жоден «показник культури» не характеризує у такому обсязі і повноті її «сутності» так, як розуміння простору і часу [4, с. 107].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема дослідження філософського змісту поняття часу завжди привертала увагу як філософів (Я. Ф. Аскін, М. М. Бахтін, А. Грюнбаум, О. Вейнінгер, Г. Рейхенбах, В. В. Трубников, М. Хайдеггер), так і лінгвістів (О. І. Бондар, О. В. Бондарко, М. В. Всеволодова, В. Г. Гак, Т. І. Дешерієва, В. В. Морковкін, Л. М. Нюбіна, Ж. Т. Соколовська, О. В. Спачіль). Оскільки номінації часу реалізують один з ключових культурних концептів, вони є об'єктом розгляду на стику лінгвістики, літературознавства і культурології (роботи Н. Д. Арутюнової, Е. Ф. Володіна, О. Я. Гуревича, В. А. Маслової, З. Я. Тураєвої, Н. С. Яковлевої та ін.). У зв'язку з розвитком нової галузі – лінгвістики

тексту – текст розглядають як «особливий рівень системи вищого гатунку» і категорія часу, відповідно, є в тексті значно різноманітнішою і розгалуженішою, ніж категорія часу в мові.

Зображення часу в художньому творі, побудова виразної часової перспективи і вивчення мовних темпоральних засобів є однією з актуальних проблем сучасної лінгвістичної і літературознавчої науки. Виходячи з цього, ми поставили за **мету** з'ясування особливостей організації лексико-семантичного класу темпоральних позначень, а також виявлення ролі системних засобів мови у творенні феномену художнього часу. **Об'єктом** дослідження є художнє мовлення М. Коцюбинського, **предметом** – видо-часові дієслівні форми і синтаксеми як засоби вираження темпоральності. **Матеріалом** послужило оповідання М. Коцюбинського «Ялинка», що видається досить цікавим з точки зору темпоральної структури.

Виклад основного матеріалу. Зазначимо, що оповідання «Ялинка» відноситься до творів, написаних від третьої особи. Автор тут займає ніби «над-позицію» щодо світу художньої реальності і розповідає про те, що вже мало місце, тобто про минуле. Якщо визначити позицію автора на вісі часу як «тут і тепер», то, відповідно, світ художньої реальності з точки зору автора знаходиться на вісі «там і тоді». «Система координат автора передує у часі системі координат персонажів» [2, с. 19]. Саме такою позицією автора щодо світу художнього твору пояснюється використання у контексті переважно форм минулого часу.

Оповідання починається реченням: «*Настав святий вечір*» [5, с. 9]. Тут не дано ще вказівки на часовий простір, в якому розгортатимуться події, а лише вказівки на точку в цьому просторі. Це навіть не певний відрізок часу, а лише одна точка – «*святий вечір*». «*В Якимовій хаті кипіла робота. В печі тріщав вогонь та сичав борщ. Олена, мати Василькова, крутила голубці на вечерю. Василько сидів долі і м'яв мак до куті*» [5, с. 9]. У даному уривку окреслюється простір і з'являються персонажі художнього твору, а отже,

з'являється новий модус – модус персонажів. У вищенаведеному складному синтаксичному цілому (ССЦ) вжито форми минулого часу недоконаного виду (МНДВ), що мають значення імперфектності, тобто виражають «минуле недиференційоване», «минуле як таке» [3, с. 10], дію, що з граматичної точки зору не пов'язується з конкретним відрізком часу, а відноситься до минулого взагалі. В художньому ж тексті значення імперфекту набуває іншої сутності, він перетворюється у художнє теперішнє. Читач переноситься в ситуацію, яку зображує автор, він не протиставляє у думках минуле теперішньому, а уявляє собі діє або подію так, ніби вона розгортається перед його очима. Імперфект, таким чином, стає художнім теперішнім і синонімом граматичного теперішнього часу.

Наступні два речення переривають послідовність оповіді: *«Василькові було літ дванадцять. Він був найстарший у сім'ї»* [5, с. 10]. Хоча дієслівна зв'язка також вжита у реченнях у формі минулого часу і фактично збігається з формами дієслів з попередніх речень, проте характер даних речень якісно відрізняється від попередніх – перші носять характер розповіді, а останні є описовими. Автор ніби призупиняє розвиток сюжету і розповідає про особливості того чи іншого персонажа з метою надати про нього більше інформації. У першому реченні йдеться про те, що є актуальним для персонажа на даному відрізку часу, в другому – про те, що притаманне йому завжди. Хоча йдеться про персонажа, точка зору його явно не представлена. Ці речення звернені до реципієнта тексту. Наявні відношення «автор – читач»; автор повідомляє про те, що має місце «там і тоді».

Далі оповідь повертається до форми розповіді і відповідно знову використовуються форми МНДВ з імперфектним значенням. Увага не акцентується на минулому, завдяки чому минулий час у контексті набуває ознак теперішнього, що є доречним у творах, написаних від третьої особи.

Значну частину тексту займають діалоги. Діалог є експліцитним вираженням точки зору персонажів. Автор ніби надає їм можливість самим

розвивати події, бути творцями сюжету. Щодо дієслів мовлення (*спитав, відповів, сказав, проказав, поспитав*), які супроводжують репліки персонажів, то вони «виконують функцію ремарок. Ці слова не зобов'язані вказувати на характер мовлення. Це і так зрозуміло з контексту» [1, с. 146]. Дані слова можуть вказувати на емоційну забарвленість тієї чи іншої фрази персонажа: « – *Ой, нема вже мого Василька, нема моєї дитини! – заголосила Олена*» [5, с. 15]; «*Ой, лишенько! Як той бідний Василько приб'ється додому в таку неgodу? – скрикнула Олена*» [5, с. 14]; «*Слава Тобі, Господи! – зраділи бідолашні. – Слава Тобі, Господи, що він живий!*» [5, с. 16]. Бесіда персонажів немовби включає читача в дію, спонукає слухати персонажів, співчувати їм. Читач, таким чином, співпереживає ці моменти разом із героями твору, його точка зору переміщається у часовий простір персонажів і знаходиться на вісі «там і тепер».

Хоча в діалогах уживаються переважно дієслівні форми теперішнього часу, вони «не тільки не вступають у протиріччя з емпіричним минулим авторської оповіді, але й створюють, співвідносячись із ним, єдиний художній теперішній. Із поєднання форм минулого часу авторської оповіді й презентних форм мовлення персонажів стає все більш очевидним факт співпереживання читачем всіх етапів життя героїв оповідання і сприйняття кожного з них як такого, що відбувається на його очах» [6, с. 112]. Тобто форми теперішнього часу мовлення персонажів та форми минулого часу мовлення автора беруть участь у творенні темпоральної сітки твору, єдиного часового континууму.

Цікавою є зміна точок зору в наступному ССЦ: «*Яким трохи повеселішав: за три карбованці можна було викупити від шевця жінчині чоботи. Хвалити Бога, Олена не ходитиме на свята в подраних чоботях*» [5, с. 10]. Перше речення складається з двох простих частин; точки зору автора та персонажів представлені в них по-різному. У першій частині речення вжито форму минулого часу доконаного виду (МДВ) з перфектним

значенням (констатація психічного стану суб'єкта). Для персонажа переживання цього моменту протікає у сфері теперішнього. Точка зору автора знаходиться на певній відстані від точки зору персонажа. Автор фіксує зміну стану персонажа та ще й визначає міру тієї зміни (*трохи*). Тобто автор дивиться на це, як на завершений етап, а отже, співвіднесений з минулим.

Друга частина даного речення носить характер пояснення того, що відбулося в попередній частині. На це вказує навіть двокрапка між двома частинами речення. Пояснення автор дає з точки зору свого теперішнього. Говорить про те, що було актуальним «там і тоді». Про віднесення дії до сфери минулого вказує вжита у минулому часі дієслівна зв'язка *було*. Якби пояснення йшло з вуст персонажа, то, відповідно до його точки зору, вживалась би форма дієслова «*можна викупити*». Отже, дана частина є поясненням попередньої, а точка зору автора знаходиться на вісі «там і тоді».

У другому реченні («*Хвалити Бога, Олена не ходитиме на свята в подраних чоботях*»), автор передає почуття і думки персонажа через невластне-пряму мову (НПМ). М. Коцюбинський не намагається відділити свою точку зору від точки зору персонажа, навпаки, він представляє свого героя як співавтора і рівноправного учасника оповіді. Тобто при НПМ автор не є посередником між світом художньої реальності та реципієнтом, а персонаж сам безпосередньо висловлює свої думки. Автор ніби поступається своїм місцем персонажу. Коли ж слова персонажа передаються прямою мовою, то чітко вказується, кому належать ці слова. Точки зору автора і персонажа в цьому випадку знаходяться на певній дистанції одна від одної; слова персонажів та автора розмежовуються навіть графічно (лапки, дефіс), чого немає при НПМ.

У другому розділі оповідання авторська розповідь чергується із внутрішньою мовою персонажу, яку автор передає прямою мовою: «*Треба конче знайти дорогу, – подумав Василько. – Вернусь назад до саней і звідти*

поїду навпростець дорогою»; «Я десь узяв дуже соб, а треба трохи цабе, – подумав він і повернув уліворуч» [5, с. 12]; «Вовки, – подумав Василько» [5, с. 13]; та НПМ: «Василько постеріг, що збився з дороги. Що тут робити Хіба лишити сані з ялинкою в лісі, а самому вертатися з кіньми додому? Василько випряг коні...» [5, с. 12]; «Василько й руки опустил. Що тут чинити? Він глянув навкруги»; «Василько виїхав на дорогу, але що се за вогники блимають під лісом? Що се чорне ворухиться на снігу? Враз коні жახнулись і сіпнули вбік» [5, с. 13]. Пряма мова і НПМ є засобами вираження модусу персонажів, для яких це система координат «тут і тепер». Модус автора при прямій мові розташовується на вісі «там і тоді», а при НПМ відбувається переміщення локації до модусу персонажів. Відповідно система координат – «там і тоді».

Часову мережу в даній частині зокрема та в художньому тексті в цілому створюють форми МДВ та НДВ. Вживання таких форм відповідає позиції автора – суб'єкта творення: з точки зору свого теперішнього він розповідає про минуле. «Система координат автора передує у часі системі координат персонажів» [2, с. 86], тому використання форм минулого ДВ і НДВ у тканині художнього твору є в цілому правомірним.

У тексті форми МДВ зустрічаються частіше, ніж форми МНДВ. На наш погляд, деякою мірою це зумовлене жанровими особливостями оповідання – це невеликий прозовий твір, «мала проза», невеликі розміри якого вимагають незначної кількості описів, до того ж стислих і лаконічних. Тому в оповіданні розповідь переважає над описами. Автор ніби нанизує події одну за другою і тим самим створює динаміку розвитку сюжету. Завдяки використанню форми МДВ дії, явища, події постають уже завершеними; це робить сюжет сконденсованим, густо насиченим подіями, динамічним: «*Мишасті коні зовсім побілили, обліплені снігом. Василько загорнув руки в рукава, насунув на очі шапку і схилив голову, щоб хоч трохи захиститись од холодного вітру і снігу. Він і не постеріг, що коні звернули з дороги і побігли праворуч. Враз*

сани **пішли** в затоки і **вдарились** у горбик. **Трісь!** Щось **тріснуло** в снях і Василько **дав** сторчача в сніг. Коні **стали**. Василько **підвівся**, обтріпуючи сніг, **підбіг** до саней. **Старі** трухляві копили **зламались**, **васаг лежав** нарізно від сапок. Василько **обійшов** навкруги саней, **оглянув** їх і мало **не заплакав**. **Запобігти** лихові не можна було...» [5, с. 12].

При статичному описі, навпаки, постає спокійна, врівноважена картина, для якої характерною є сталість, незмінність на певному відрізку часу. Відповідно дії, процеси, явища мають певну протяжність у часі і це виражається формами МНДВ: «**Повівав** холодний вітрець. З краю неба **насувались** білі, неначе молочні, хмари. Разно **бігли** мишасті коненята. Дорога була слизька, і сани **йшли** в затоки. По обидва боки від дороги (...) розстелилось поле, вкрите снігом, мов білою скатертиною. Твердий синявий сніг **грав** на сонці самоцвітами. Чорне вороння **сідало** громадами на снігові хмари і знов **здіймалося** з місця. Вітер **дужчав**» [5, с. 11].

Важливу роль відіграють також форми МДВ і МНДВ у створенні світу художньої реальності. Форми МДВ, на нашу думку, створюють замкнену систему художнього мікросвіту. Постає результат дії, все знаходиться в недалекому минулому. Читач наближається до світу персонажів дуже близько, але так і не переступає межі, що відокремлює той світ.

У даному художньому творі спостерігаємо явище дисконтинууму: проспекцію і ретроспекцію (звернення до майбутнього і минулого): «**Навкруги** вила хуртовина, бурхав холодний вітер та кружив снігом, а Василькові **згадалась** тепла, ясна батькова хата. Весело горить в хаті каганець. На столі стоїть кутя. Батько і дві сестрички сидять за столом, мати подає вечерю. Всі такі веселі, гомонять, радіють святечку. Хлопці та дівчата приносять вечерю, поздоровляють з празником, питають про Василька» [5, с. 12]. Дієслово **згадалось** є першим сигналом про зміну напрямку внутрішнього часу персонажа. Далі в уяві героя розгортається

спогад, який він переживає ще раз, тобто актуалізується його минуле, яке на певний момент часу стає теперішнім.

«Олена мучилась і уявляла собі, як Василько збився з дороги, як напали на нього вовки, як вони розривають по шматочку її любу дитину» [5, с. 14].

У даному ССЦ також присутнє дієслово, що вказує на особливості напрямку часу. *Уявити* щось означає представити собі як можливе в майбутньому або одночасно, але в іншому мікросвіті. Так, *Олена* уявляє картину, що може розвиватись в одній часовій площині, але в різних просторових площинах. Таким чином, точці зору персонажа відповідає система координат «там і тепер», точці зору читача – «там і тоді».

В оповіданні присутні лише дві лексеми за значенням темпоральності: *«Настав святий вечір»*; *«Вранці виплило ясне сонечко на погідне небо оглянути, що зробила ніч з землею»* [5, с. 9, 15]. Перше речення розпочинає оповідання, друге – четвертий розділ. Ці дві лексеми визначають часовий простір, у якому розгортаються події, і визначити їхню роль у створенні темпоральної мережі твору можна лише на рівні цілісного тексту.

Висновки. Здійснене дослідження доводить, що категорія художнього часу є складною і неоднозначною. Спільність рис художнього та реального часу свідчить про зв'язок художнього світу зі світом об'єктивної реальності, а розходження у властивостях є показником специфічного характеру художнього часу, його особливої природи як форми існування світу художньої дійсності. В оповіданні М. Коцюбинського «Ялинка», написаному від третьої особи, ядром категорії часу виступають граматичні форми минулого часу; вони зазнають семантичної трансформації і внаслідок цього створюють теперішнє художнього світу. Взагалі одиниці різних мовних рівнів, в т.ч. темпоральні лексеми, ССЦ беруть активну участь в організації всієї темпоральної структури оповідання, розгортають дію, створюють перспективу і ретроспективу, а тому можуть бути визначені як текстотвірні.

Література

1. Бондар О. І. Темпоральні відношення в сучасній українській мові. Система засобів вираження: наукова монографія. Одеса. 1996. 192 с.
2. Бондар О. І. Темпорально-модальні категоріальні ситуації в українській мові. *Записки з українського мовознавства*. Одеса : Астропринт. 1999. Вип. 8. С. 17 – 23.
3. Бондар О. І. Часова структура української народної казки. *Мова та стиль українського фольклору*. Київ. 1996. С. 8–14.
4. Гуревич А. Я. Час як проблема історії культури. *Питання філософії*. 1969. №3. С. 105 – 116.
5. Коцюбинський М. Подарунок на іменини. Київ : Веселка. 1989. 120 с.
6. Левченко М. М. Функція претериту і презенту на рівні речення й художнього тексту. *Проблеми змістовно-формальної організації речення*. Київ. 1982. С. 108 – 116.

Ольга ОРЕНЧАК,

*кандидат філологічних наук,
доцент кафедри романо-германської філології
та методики викладання іноземних мов
Міжнародного гуманітарного університету*

К. КОХАНЮК

*магістрантка факультету лінгвістики та перекладу
Міжнародного гуманітарного університету*

ЖАНРОВИЙ КОД АНГЛІЙСЬКОГО КЛАСИЧНОГО ДЕТЕКТИВУ

Постановка проблеми. Актуальність проблем, пов'язаних із дослідженням детективного твору в різних дискурсивних практиках світової літератури, на нашу думку, не може викликати сумнівів. Адже детектив як жанр уже давно забезпечив собі місце серед інших жанрів класичної літератури, хоч сприйняття його серед читачів та критиків було доволі

різноманітним – від абсолютно негативної реакції, зневаги, в'їдливого висміювання, пародіювання, сприйняття як способу марнування часу – аж до визнання цього жанру як найпопулярнішого, що надихало читачів колекціонувати детективні романи, а згодом дало світові численні науково-критичні праці, які висвітлювали природу цього унікального літературного жанру.

На сучасному етапі дослідження детективу як жанру формується уявлення про англійський детектив із точки зору різних дискурсивних практик – від поетикального дискурсу до аналізу концептуальної структури твору. Відстежуючи генезис детективного жанру та його типологію, маємо можливість спостерігати еволюцію жанру від «раціоцинацій» («*tales of ratiocination*», «*ratiocinations*») – «логічних» чи «аналітичних» новел Едгара По до класичних зразків детективних романів «золотої доби» англійської літератури ХХ століття. Актуальність заявленої проблеми зумовлена необхідністю дослідження жанрової природи англійського детективу як національного вияву світогляду британців.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед літературних критиків, які внесли чималий внесок у розробку цієї проблеми, слід власне вказати на англійських дослідників. Серед найвідоміших – класичні праці групи англійських письменників, які на межі 20 – 30-х рр. ХХ ст. заснували Детективний клуб (*Detection Club*). Серед їхніх робіт насамперед відзначимо есе Остіна Р. Фрімена «*The Art of the Detective Story*» («Мистецтво детективу»); есе «*A Defense of Detective Stories*» («На захист детективу») та «*How to Write a Detective Story*» («Як написати детектив») Гілберта К. Честертон; передмова до антології «*The Omnibus of Crime*» та есе «Англійський детективний роман» Дороті Л. Сейерс; а також «*Ten Commandments of Detective Fiction*» («Десять заповідей детективної літератури»), які часто називають «Декалог» Рональда Нокса. Вони зумовили появу ряду критичних праць англійців. Серед найбільш цитованих –

монографії Джуліана Сімонса: «The Detective Story in Britain» / «Детектив у Британії» та «Bloody Murder: From Detective Story to the Crime Novel: A History» / «Криваве вбивство». Досліджено також останні дисертаційні дослідження в цьому напрямку, зокрема Н. Кириленко «Жанровий інваріант і генезис класичного детективу» та ряд літературно-критичних праць вітчизняних дослідників («Дивні манери надпопулярного жанру» Кіри Шахової та інші).

Мета нашої статті полягає в дослідженні національної специфіки англійського класичного детективу.

Виклад основного матеріалу. Детективний роман чи оповідання є цілком законним літературним жанром, хоч діапазон його оцінок був доволі різноманітним – від повної негативної реакції до теоретичних досліджень, в яких на високому науковому рівні вивчають феномен цього літературного жанру. Неабияку популярність жанру у світовій літературі забезпечили саме англійські письменники, серед яких засновник детективної новели Е. А. По та представники англійської детективної літератури А. Конан Дойл, Г. К. Честертон, В. В. Коллінз та А. Крісті.

Детектив – пригодницький роман, повість, рідше – оповідання, що розгортає дію через дослідження та пізнання, має гостросюжетну форму і завершується викриттям певного злочину. У словнику літературознавчих термінів знаходимо таке визначення: «Детектив (англ. detective – агент розшуку, з лат. detectio – розкриття) – різновид пригодницької літератури, передовсім прозові твори, в яких розкривається певна таємниця, пов'язана із злочином. Серед представників цього жанру – Е. По, В. Коллінз, А. Конан-Дойль, Агата Крісті та ін... Пізніше, у 30-ті роки, цей жанр помітно звульгаризувався, перейнявся пафосом хворобливої «шпигуноманії», притаманної тоталітарним суспільствам» [6].

Детектив як жанр наділений такими рисами, що роблять його одним зі зразків масової літератури: він зорієнтований на цікавість, на розвагу читача,

включає опозицію герой/антигерой. Залучаючи науку до художньої літератури, детектив збуджує інтерес до розумових операцій, разом із тим апелюючи і до нижчих рівнів людської психіки. Адже азарт погоні, двобою й у той же час почуття страху, небезпеки, психічної напруги при зіткненні – все це приносить читачеві своєрідне задоволення, дивну насолоду. Напружений сюжет додає відчуття власної причетності до подій. Подумки зливаючись із кмітливим героєм, читач і сам починає відчувати себе таким, розділяє з літературним персонажем його перемогу.

У своїй відомій праці «Детективна типологія літератури» Ц. Тодоров, полемізуючи з французькими письменниками-детективістами П. Буало та Т. Нарсежаком, наполягає на необхідності застосування поняття «жанр» для «детективної літератури». Він наголошує, що не може бути загальної норми для високого та масового мистецтва, і виділяє два жанри «детективної літератури»: класичний детектив та трилер. Принагідно Тодоров використовує терміни «*wh odunit*», «*the classic detective fiction*» як синоніми, у руслі традиції, що склалася в європейській літературі [7, с. 42]. Однак дослідник не проводить чітку межу між названими ним жанрами.

Щоб визначити художню своєрідність англійського детективу, слід виключити певні схожі варіанти оповідних форм, які не є власне детективами. Це можуть бути жанри, від яких бере початок детектив (готичний роман), а також ті твори, які відійшли останнім часом від класичного детективу і набули власних канонічних ознак (шпигунський роман). Зосередимо нашу увагу на розгляді класичних видів детективної літератури та її особливостей.

Жанрове ототожнення кримінальної літератури та детективу привело до змішання цих жанрів. Але співставлення основних типологічних рис допомагає зрозуміти, що перед нами не ідентичний жанр. Іноді провести розмежування досить складно, але все ж таки можливо після з'ясування парадоксальної природи «чистого детективу». Із початку його зародження

(оповідання Е. По) він був гібридним твором, що поєднував близькі до реального життя колізії і характери, специфічно відтворені, і принципи розумової гри на зразок шахових задач. Уявлення про уславлену стародавню гру чудово характеризує жанр детективу, де елемент розумової гри доволі вагомий. Він становить для автора чи не найскладніше завдання, а для читача чи не найбільший інтерес. Саме ця ознака була головною в інтелектуальному, або логічному детективі, кращі зразки якого створили англомовні автори Е.-А. По, А. Конан Дойл, Агата Крісті.

Слово «детектив» (*detective*) – англійське, що походить від «*detect – verb. to notice something that is partly hidden or not clear or to discover something, esp. using a special method*» [3], що має спектр значень «шукати, розкривати, виявляти». Для детективу як літературного твору ці значення концептуальні, тому що в його основі завжди лежить якась таємниця, яку необхідно розслідувати. Така таємниця визначає конфлікт, служить стрижнем сюжету та «рухає» всю дію. Саме в цьому полягає сутність детективу, його жанрова специфіка.

Відома точна дата народження детективного жанру, що, власне кажучи, відділився від своїх прабатьків – пригодницького й авантюрного романів. Встановити час свого народження може далеко не кожний жанр. Для детективу ця дата точна – квітень 1841 року, коли в одному з американських журналів уперше з'явилася новела талановитого американця Едгара Алана По «Убивство на вулиці Морґ». За нею з'явилися ще дві: «Таємниця Марі Роже» і «Викрадений лист» (1842 – 1844). Цими новелами («логічними оповіданнями», як назвав їх сам автор) геніальний американський письменник не тільки відкрив новий жанр у літературі, але й заклав основи його основних прийомів, тонко «вловивши» його особливості, дивну специфіку і величезні можливості впливу на читача. І з'явився цей новий літературний жанр саме в США. Надалі активно впроваджувався в європейській літературі.

Детективний жанр від часів Е.-А. По пройшов тривалий шлях розвитку. Історики підкреслюють, що це унікальна літературна форма, яка відрізняється від готичного та кримінального романів, не має нічого спільного з поліційним романом. Для більшості критиків детектив являв собою провідну тему, навколо якої інші кримінальні історії та трилери відіграють роль лише варіацій.

Енн Кетрін Грін – перша американська письменниця, яка продовжила традиції Едгара По в новому жанрі детективу, однак це були вже не короткі новели, а великі цікаві романи, назвавши їх «детективними історіями». Енн Кетрін Грін написала близько 40 детективних романів і повістей. Перший її детективний роман вийшов друком у 1878 році – «Левенуортська справа» (або «Справа Левенуорт»), потім з'явилися «Рука й кільце», «За закритими дверима», «Будинок сосон, що шепочуть», «Убивство в Гранмарсі – парку», «Його вина», «Щабель», «День відплати», «Покинутий готель», «Наречена підсудного», «У лабіринті гріхів» і багато інших не менш цікавих творів, утвердивши жанр детективного роману.

Слідом за талановитими американськими письменниками до розвитку нового жанру долучилися відомі англійці: Уільям Уілкі Колінз, Артур Конан Дойль і Гілберт Кіт Честертон, всесвітньо визнані класиками жанру ще за їхнього життя. Кожний із них по-своєму збагатив новий літературний жанр. Як стверджує дослідник «анатомії детективу» Тібор Кестхеї, «зерно детективу, перенесене з Америки, впало на благодатний ґрунт» [5, с. 9].

У кожному жанрі існує «жанрова домінанта», те, що вироблялося багатовіковою практикою, «щось спільне, характерно типово» та щось нове, мінливе. Вітчизняні та західні літературознавці виявляють величезний інтерес до теорії жанрів, особливо до їх типологічного вивчення. Жанр дозволяє професіоналу класифікувати твори, але теоретично в ньому суттєво інше: він функціонує як схема сприйняття, читацька компетенція, що підтверджується та/або заперечується кожним новим текстом у ході

динамічного процесу. А. Есалнек, Д. С. Лихачов, С. С. Аверінцев, О. М. Фрейденберг та інші писали про повторюваність і стабільність жанроутворювальних факторів.

Цікавою є думка англійського літературознавця А. Фаулера, який зазначив, що кожен жанр має певні константи, що формують кодову систему. На його думку, жанр – це літературний код, комплекс правил організації твору, що повідомляє читачеві, як йому слід сприймати цей текст, аби зрозуміти його [4].

Поняття «коду» належить видатному вченому Р. Барту. В інтерпретації Р. Барта – це маса культурних смислів, увібрана твором, це «простір цитатій». Барт виділяє п'ять кодів (проайретичний, герменевтичний, конотативний (або семний), референційний (або культурний) та символічний, за допомогою яких можна пояснити полісемічність тексту. Текст пропускається через кодову сітку, при цьому та чи інша одиниця Тексту найчастіше пояснюється за допомогою декількох кодів. Поняття «код» використовується Р. Бартом на позначення семантичних пластів, сукупність яких становить зміст твору.

Конотативний (семний), референційний (культурний) та символічний коди вводять читача у сферу «Тексту». За концепцією Р. Барта, твором є те, що «сказав» автор, а Текстом є те, що «позначилося» незалежно від авторської волі та свідомості, – «відбилося саме тією мірою, якою будь-який індивід від народження занурений у певну ідеологічну атмосферу, змушений читати та засвоювати ту Книгу культури, яку запропонували йому його епоха, середовище, соціальне становище, система виховання та освіти, що існувала в його час тощо. Текст – це море соціокультурних смислів» [2, с. 45].

Код сигналізує про історичні жанрові принципи і, таким чином, допомагає читацькому сприйняттю. Отже, жанр упізнається читачами завдяки певному набору знакових показників, якими користуються письменники, створюючи твір. Вони виявляються на рівні сюжету, теми, проблеми, системи образів

тощо.

Наразі у західній літературознавчій думці спостерігається тенденція зростання інтересу до значення детективу як явища, що відображає знакові моменти культури. На цей аспект звернули увагу такі дослідники, як Г. Гріл, Дж. Кавелті, Е. Марголіс. Їхні роботи стосувалися жанру як «вікна в душу нації» – «window to the nation's soul», що відображає все, що відбувається у суспільстві. Вони стверджували, що детективні романи пропонують багатьом читачам зразки національної культури.

Безумовно, національні прикмети часу містить будь-який твір, тому що свідомо чи ні, але кожен автор висловлює свою національну культуру та свій час. Однак якщо порівнювати детективний роман, наприклад, із філософським чи описовим романами в аспекті відображення національної культури, то можна зробити висновок, що в романах, де на першому місці стоять філософські міркування, національні елементи менш помітні. Структура класичного детективу не нівелює національну концептосферу. Англійський детектив у цьому сенсі не є винятком. Під пером британських письменників ХХ століття жанр, створений американцем Е. По, виявився неймовірно пластичним: увібравши в себе риси психологічного, описового, соціального романів, він зумів транслювати культурні цінності британської нації.

Вже у К. Дойла легко можна впізнати етнічного англійця. До суворих правил детективного жанру автор додав неповторний колорит національного життя. Яскравий образ Шерлока Холмса наділений питомо англійськими рисами: закритість, місцями навіть манірність, іноді нудьга і байдужість до світу (сплін), іноді невгамовна енергія, іноді самолюбубання, і в той же час уособлення ідеалу джентльменства. Поезія сучасного письменникові англійського життя виявилася і в описі місця дії оповідань.

Невід'ємною частиною англійського джентльмена була сигара. У всіх британських детективах герої палять сигари. Чимало уваги К. Дойл, а за ним

і Г. К. Честертон приділяють не лише розвитку сюжету, а й опису одягу героїв. Детальну інформацію читач отримує і про гастрономічні переваги англійців. Ритуали сніданків, обідів та вечерь постійно присутні на сторінках детективів. Крім того, слід сказати, що твори цих авторів не позбавлені психологізму. Його паростки надалі дадуть рясні сходи у детективах ХХ століття.

На початку 20 століття успішно виступила в цьому жанрі жінка – письменниця Агата Крісті, «королева загадок». Свій перший детективний роман («Таємнича подія у Стайлзі») вона опублікувала в 1920 році, потім регулярно складала їх щороку (по одному – два), аж до останніх днів свого життя (1976). Її талановитому перу належать 68 романів, більше сотні оповідань, понад десяток п'єс, томик віршів, шість мелодраматичних романів. В основі всіх творів А. Крісті залишався класичний напрямок детективного роману, з улюбленими героями – Еркюль Пуаро і міс Марпл.

Традиція детективу, яка простежується від Е. А. По до К. Дойла і Г. Честертонна, була підхоплена А. Крісті та продовжена зі значними змінами: у класичну форму детективного роману письменниця внесла культурологічний аспект, історичний час та місцевий колорит Британії (відтворення образу англійського будинку, садиби, традицій), висвітливши ключові концепти англійської свідомості: «Englishness», «gentleman», «gentility», «country», «home». Концепти «gentleman» (джентльмен) та «gentility» (аристократичність, знатність) є ключовими у творчості А. Крісті та знаходять широке втілення у її численних романах. Наприклад, у романі «4:50 з Паддінгтона» («4:50 From Paddington», 1957) міс Марпл вкладає в слово «джентльмен» значення, яким воно було наділене в епоху королеви Вікторії, коли джентльмен асоціювався з енергійним, іноді аморальним, але завжди галантним і шанобливим кавалером із жінкою.

Продовжуючи лінію зображення джентльменства, А. Крісті формулює також характерні риси справжньої леді чи взагалі знаті. Однак слід

зазначити, що і тут звучить авторська іронія щодо сутності тих, хто називає себе «gentility», але не відповідає цьому статусу за внутрішнім світом: аристократ на словах, а насправді виходить щось жахливе та дріб'язкове.

Як і у будь-якій концептосфері, у британській можна виділити центральний, стрижневий концепт, з якого виростають і через який знаходять своє пояснення інші концепти національного життя. Центральним концептом, як зазначав англійський письменник І. Во, є «Englishness» – англійськість. Особливість національної ідентичності, у тому числі англійської, полягає в усвідомленні власної історії та розумінні себе частиною нації. А. Крісті вдається до використання дуальної пари «свій» – «чужий» (міс Марпл та Еркюль Пуаро) у створенні героїв, щоб через їхнє сприйняття глибше позначити концепти англійської свідомості. Підкоряючись суворому розвитку сюжету в детективі, де розслідування ведеться етап за етапом, день за днем, Крісті включає в романи зображення вдач героїв, висвітлюючи звички, смаки, традиції британців.

Висновки. Жанр англійського детективу виявився неймовірно пластичним і в залежності від часу та задуму авторів – А. Конан Дойла, Г. Честертон, А. Крісті, – зумів легко трансформуватися, представивши послідовне художнє осмислення британської ментальності. Він являє собою певну національну традицію у світовій літературі, що була успішно розвинута численними його послідовниками.

Література

1. Кукса Г. Історія розвитку та типологія жанру детективу у контексті світової літератури. *Вісник ЖДУ*. 2004. Вип. 15. С. 150–155.
2. Barthes Roland S/Z. Translated by Richard Miller. Black well Publishing Ltd, 1990. 271 p.
3. Cambridge Advanced Learner's Dictionary. URL: <https://dictionary.cambridge.org/ru/> (дата звернення 27.04.2023)
4. Fowler A. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and*

- Modes / A. Fowler. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1982. 216 p.
5. Keszthelyi Tibor A detectivetr tenet anatomiaja. Budapest, 1979. 272 p.
 6. OnlyArt Словник літературознавчих термінів. URL: <https://onlyart.org.ua/dictionary-literary-terms/detektyv/> (дата звернення 27.04.2023).
 7. Todorov Tzv. The Typology of Detective Fiction. *The Poetics of Prose*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1977. P. 42– 52.

Тетяна КРУПЕНЬОВА,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української філології
та методики навчання фахових дисциплін
Університету Ушинського
Олена ПЕТРОВА,
магістрантка 1 р. н.
історико-філологічного факультету
Університету Ушинського

ЛІНГВОДИДАКТИЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ СИНТАКСИЧНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ УЧНІВ 9 КЛАСУ

Найважливішим завданням загальної середньої освіти ХХІ століття є оптимізація освітнього процесу, під час якого пріоритетним стає формування наукової картини світу, культури розумової діяльності, інноваційного стилю мислення, креативного потенціалу, національної свідомості й самосвідомості, патріотичних почуттів, активної громадянської позиції. Підготовка учнів до соціалізації, творчої діяльності, професіоналізації, організації й самоорганізації навчання упродовж життя, на що зорієнтовують законодавчі та нормативні документи (Закон України «Про повну загальну середню освіту» [5], Державна національна програма «Освіта» (Україна ХХІ століття), Концепція реалізації державної політики у сфері реформування загальної середньої освіти «Нова українська школа» на період до 2029 року [6], Державний стандарт базової середньої освіти [4], освітні програми з

української мови [7] тощо). Важливе місце в шкільному курсі української мови належить синтаксису, що створює умови для формування мовно-мовленнєвої компетентності. Ураховуючи те, що всі одиниці нижчих рівнів функціують у мові не самотійно, а тільки у складі одиниць синтаксису – реченнях і текстах – то значущість мовних одиниць виявляється в досягненні комунікативної мети. Ефективність процесу формування мовної компетентності учнів під час навчання синтаксису залежить від усвідомлення ними особливостей функціонування різних синтаксичних одиниць в усному й писемному мовленні, комунікативно зорієнтованого вивчення синтаксичних тем і виконання навчальних дій, спрямованих на формування в них мовної компетентності. Відтак постає необхідність удосконалення методики навчання синтаксису на уроках української мови у 9 класі закладів загальної середньої освіти.

Теоретичну базу методики формування синтаксичної компетентності учнів загальноосвітніх навчальних закладів досліджено в різних царинах: мовознавство (І. Вихованець, К. Городенська, А. Загнітко, О. Селіванова та ін.); загальна, педагогічна й вікова психологія (О. Леонтьєв, В. Кутіщенко, А. Ткачук, Н. Токарева та ін.); теорія навчання (Ю. Бабанський, Н. Бібік, Н. Бондаренко та ін.); лінгводидактика (О. Біляєв, З. Бакум, Н. Бондаренко, Н. Голуб, О. Горошкіна, Т. Груба, Н. Дика, О. Караман, С. Караман, М. Пентилюк, Г. Шелехова та ін.). Важливими вважаємо теоретичні положення дисертацій Т. Гнаткович, В. Зінченко, Т. Кушнір та ін., у яких розроблено методику формування мовної компетентності учнів основної школи під час вивчення синтаксичних явищ. Синтаксичну компетентність витлумачуємо як основну предметну компетентність у системі мовних знань, умінь і навичок, необхідних школярам у різних ситуаціях комунікативного дискурсу, що передбачає їхню здатність користуватися усною й писемною літературною мовою, послуговуватися необхідним арсеналом синтаксичних мовних одиниць різних структурних рівнів (словосполучення, речення, текст,

складне синтаксичне ціле), синтаксичних конструкцій певних видів і сполучних засобів (сполучникові, безсполучникові, складносурядні, складнопідрядні, складні речення з різними видами зв'язку та ін.) з урахуванням функціонально-стильових різновидів мовлення відповідно до теми, мети, ситуації спілкування, провідних жанрів комунікації тощо. актуальність окресленої в науковій розвідці проблеми детермінована об'єктивними потребами створення науково вмотивованих лінгводидактичних засад формування синтаксичної компетентностей учнів 9 класів у системі неперервної мовної освіти; вироблення конкретного методичного інструментарію та його застосування в навчально-виховному процесі; добору новітніх освітніх технологій, методів і прийомів, форм навчання синтаксису української мови.

Мета статті полягає в обґрунтуванні теоретичних засад формування синтаксичної компетентності учнів у процесі навчання синтаксису на компетентнісній основі.

Об'єктом дослідження є процес навчання української мови у 9 класі закладів загальної середньої освіти. **Предмет дослідження** – форми, методи, прийоми, засоби, технології формування синтаксичної компетентності учнів у процесі навчання синтаксису складного речення. Для реалізації завдань використано такі **методи дослідження**: теоретичні: аналіз і синтез, зіставлення, узагальнення і систематизація лінгвістичної, психолого-педагогічної, методичної літератури з теми дослідження; емпіричні: спостереження за освітнім процесом.

Мета навчання української мови в школі полягає у формуванні компетентного мовця, національно свідомої, духовно багатої мовної особистості. Стратегічним орієнтиром удосконалення мовної освіти, одним із напрямів її модернізації є реалізація компетентнісного, особистісно орієнтованого та діяльнісного підходів у навчанні мови. Саме про це йдеться в Державному стандарті базової середньої освіти [4] та чинній програмі

з української мови [7]. Кінцева мета навчання української мови – формування в учнів компетентностей, що забезпечує їм можливість успішно й результативно здійснювати мовленнєву діяльність. Надважливим складником у мовленні, на думку науковців (О. Біляєв, О. Горошкіна, С. Караман, Л. Мацько, М. Пентилюк, Г. Шелехова), вважається мовна компетентність – сукупність знань про систему мови, правила функціонування мовних одиниць у мовленні та здатність за допомогою цієї системи сприймати чужі думки, формулювати, висловлювати й передавати власні. Чільне місце в навчанні української мови належить синтаксису, у якому найповніше виявляється функційна значущість мовних одиниць та їх роль у досягненні комунікативної мети. Ефективність процесу формування мовної компетентності залежить від усвідомлення мовлення як спілкування за допомогою мовних засобів, осмислення особливостей функціонування різних синтаксичних одиниць у мовленні, їхньої конструктивної та стилістичної ролі, комунікативно зорієнтованого вивчення синтаксичних тем і виконання навчальних дій, спрямованих на сприймання і продукування усних та письмових текстів різних типів, стилів і жанрів мовлення, до впровадження на уроках мовленнєвих ситуацій. Вивченню речення, з погляду його комунікативного призначення, присвячено наукові праці вітчизняних і зарубіжних лінгвістів: С. Бевзенка, І. Вихованця, К. Городенської, С. Єрмоленко, А. Загнітка, Н. Іваницької та ін. Проблемі комунікативно зорієнтованого навчання синтаксису приділено увагу в працях таких лінгводидактів: М. Вашуленка, Т. Донченко, Т. Ладиженської, Я. Мельничайка, М. Пентилюк, К. Плиско, Г. Шелехової та ін. Провідна ідея сучасного вчення про речення – утвердження його основного місця в граматичній системі мови, виняткової ролі в мислетворчості, оформленні й донесенні думки, мовленнєвій діяльності та комунікації [2]. Мовознавці розглядають речення як складне, багатоаспектне й різнопланове утворення в усій багатовимірності його складників, що об'єднують і увінчують аспекти,

рівні та яруси мовної системи. Синтетичний характер речення як основної одиниці синтаксису, наявність у ньому конкретного й абстрактного, часткового й загального, реалізація виражальної, мислеоформлювальної й комунікативної функцій зумовлює необхідність його розгляду в кількох аспектах. Найважливіші з-поміж них – логічний, структурний, семантичний і комунікативний [3, с. 427].

Вибір лінгвістичної концепції, пов'язаної з напрямом дослідження, визначається метою й завданнями навчання мови. Тому чільне місце в сучасній граматичній теорії посідає питання системи мови, її структури, мовної та мовленнєвої семантики, когнітивістики й комунікації. Найменшою й водночас найбільш значущою комунікативною одиницею, що забезпечує реалізацію функцій мови як засобу формування, оформлення, вираження й передачі думки, є речення – основна одиниця синтаксису. У реченні фокусуються елементи всіх рівнів мови, і саме воно є найменшою одиницею спілкування. На відміну від інших рівнів та аспектів мови, синтаксис безпосередньо задіяний у процесах мислення й комунікації. Як завершальний ярус мовної системи, він дає змогу показати, засвоїти й відтворити на синтаксичному тлі функціонування одиниць різних рівнів мови. Найбагатогранніші з-поміж усіх синтаксичні одиниці, що утворюють струнку ієрархію – від словоформи до тексту. Усі засоби мови набувають комунікативної дієвості саме на синтаксичному рівні, який функційно об'єднує та інтегрує одиниці всіх рівнів мовної системи, встановлює об'єктивні зв'язки й відношення між явищами дійсності та їх сприйманням особистістю. Засвоєння синтаксису формує в учнів уявлення про структуру мови, зв'язки між синтаксичним та іншими її рівнями; дає змогу оцінити функційні можливості всіх засобів мови тощо.

Практичне значення опанування синтаксису в тому, що воно створює базу для розвитку граматичного ладу мовлення учнів, засвоєння синтаксичних норм української літературної мови; забезпечує мовленнєвий

розвиток учнів у процесі здійснення комунікативно-мовленнєвої діяльності; створює підґрунтя для оволодіння правописними навичками. Визначений Державним стандартом [4] і Програмою [7] мовний зміст, номенклатура понять та їх трактування відповідають сучасному стану мовознавчої науки. Запроваджений свого часу пропедевтичний курс синтаксису забезпечує ознайомлення учнів із необхідними відомостями і формування на їх основі вмінь і навичок, що полегшує засвоєння відповідного мовного матеріалу у 9 класі. Проте стан навчання синтаксису й пунктуації в школі не задовольняє зрослих потреб суспільства і вимог до мовної освіти. Аналіз теорії і практики, програм, підручників і посібників в аспекті досліджуваної проблеми дає підстави стверджувати, що у їх змісті не завжди використовують потенційні можливості дидактики, методики і суміжних наук для ефективного засвоєння синтаксису. Це зумовлено насамперед тим, що розроблена натеper методика не враховує сповна змін у меті й завданнях навчання української мови, особливостей застосування сучасних підходів, інноваційних методів, прийомів, організаційних форм і засобів навчання. Погоджуємося з твердженням Н.Бондаренко [1, с. 2], що причини недостатньої ефективності навчання синтаксису і пунктуації такі: низький рівень мотивації; зниження інтересу учнів до навчання; уповільнення темпу навчальної діяльності; недостатнє засвоєння учнями синтаксичної теорії і, як наслідок, – несформованість відповідних умінь (розрізняти словосполучення й речення, типи простого і складного речень; визначати структуру речення і його граматичну основу; розрізняти головні й другорядні члени; розпізнавати синтаксичні функції слів; встановлювати граматичну залежність між членами речення, смислові особливості й ознаки кожного різновиду, невміння використовувати їх під час побудови власних висловлювань тощо). Синтаксичні помилки – це наслідок недостатнього засвоєння знань і несформованості навичок. Не сприяють розв'язанню проблеми, на думку науковців [1, с. 3], також: неоднозначність трактування мовознавцями

окремих питань синтаксису; розбіжність у їх інтерпретації; нереалізованість теорії вивчення морфології на синтаксичній основі; недостатня розробленість теоретичних питань формування мовної компетентності у процесі навчання синтаксису; недостатня увага до текстологічного підґрунтя навчання синтаксису, що дає змогу комплексно реалізувати мовну, мовленнєву, соціокультурну й діяльнісну (стратегічну) змістові лінії; нераціональний розподіл навчального часу тощо.

Із методичного погляду, робота над синтаксисом на матеріалі тексту уможлиблює розв'язання мотиваційних, освітніх, пізнавальних, розвивальних, комунікативних й виховних завдань. Засвоєння синтаксису формує в здобувачів освіти уявлення про структуру мови, зв'язки між синтаксичним та іншими її рівнями; дає змогу оцінити функційні можливості всіх засобів мови тощо. Практичне значення опанування синтаксису в тому, що воно створює базу для розвитку граматичного ладу мовлення учнів, засвоєння синтаксичних норм української літературної мови; забезпечує мовленнєвий розвиток учнів у процесі здійснення комунікативно-мовленнєвої діяльності; створює підґрунтя для оволодіння пунктуаційними навичками. Традиційна методика навчання синтаксису в школі передбачає системно-описовий підхід до розгляду речення, який лише частково відповідає сучасним вимогам, тому останні дослідження містять нові підходи до зазначеної проблеми.

Отже, залишається незаперечним той факт, що в освітньому процесі вчителів української мови необхідно усвідомлювати лінгвістичні засади навчання синтаксису складного речення, що сприятиме формуванню синтаксичної компетентності учня.

Література

1. Бондаренко Н. В. Методи навчання української мови крізь призму компетентнісного підходу. *Дивослово*. 2013. № 12. С. 2–7.

2. Гнаткович Т. Д. Синтаксис простого та простого ускладненого речення : програма факультативного курсу для учнів 8 класу загальноосвітніх навчальних закладів з поглибленим вивченням української мови. *Методичні діалоги*. 2010. № 2. С. 6–13.
3. Граматика сучасної української літературної мови. Морфологія. За ред. К. Г. Городенської. Київ : ВД Дмитра Бураго, 2017. 749 с.
4. Державний стандарт базової середньої освіти : Постанова Кабінету Міністрів України № 898 від 30 вересня 2020 року URL : <https://www.kmu.gov.ua/npas/pro-deyaki-pitannya-derzhavnih-standartivpovnoyi-zagalnoyi-serednoyi-osviti-i300920-898>
5. Загнітко А.П. Методи, методики дослідження сучасного синтаксису. *Науковий вісник Чернівецького університету*. № 475–477. 2009. С. 207–213.
6. Концепція «Нова українська школа». Затверджено наказом Міністерства освіти і науки України від 16 серпня 2016 р. URL : <http://mon.gov.ua/activity/education/zagalna-serednya/ua-sch-2016/>
7. Українська мова. 5–9 класи. Програма для загальноосвітніх навчальних закладів з українською мовою навчання (зі змінами, затвердженими наказом МОН України від 07.06.2017 № 804). URL : <https://mon.gov.ua/ua/osvita/zagalna-serednya-osvita/navchalni-programi/navchalniprogrami-5-9-klas>.

Наталія ЯРЕМЧУК,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української та зарубіжної літератур
Університету Ушинського
Альона ТІСЕВИЧ,
студентка 3 курсу
історико-філологічного факультету
Університету Ушинського

ФІЛОСОФСЬКА КАТЕГОРІЯ ЩАСТЯ В РОМАНІ ФРАНСУА МОРІАКА «ТЕРЕЗА ДЕСКЕЙРУ»

Постановка проблеми. У цій праці маємо намір проаналізувати поняття щастя, представлене у якості філософської категорії. Зокрема, дослідити як автор використовує наративи різних філософських шкіл задля розкриття зазначеного поняття. Таким чином, за допомогою вивчення поведінкових моделей головної героїні роману, маємо намір дати визначення цієї фундаментальної філософської категорії у міфопоетиці Франсуа Моріака та зробити внесок у ширшу філософську дискусію про природу щастя та його роль у житті людини.

«Тереза Дескейру» – роман, що був написаний у 1927 році видатним французьким письменником Франсуа Моріаком (1885 – 1970). У творі досліджується складна природа людського щастя. Дія розгортається в сільській місцевості, у Франції, на початку ХХ століття та розповідає про життя Терези Дескейру, молодої жінки, яка намагається знайти сенс і мету свого існування. Протягом усього твору персонажі шукають щастя, але сама природа до останнього залишається невловимою, такою, що не підлягає детермінації.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Починаючи власне дослідження, вважаємо потрібним позначити ті інтелектуальні системи, які вплинули на самого письменника. Так, дослідниця Марта Енн Крокетт відзначає: «Найголовніше, Моріак – католик, що знаходиться під впливом янсенізму, праць Паскаля і Расіна... Він практикуючий католик; однак він наполягає на тому, що він не є творцем католицьких романів, а є католиком, який пише романи» [3, с. 4]. Релігійність письменника проявляється у тому, що він проводить антропологічні дослідження, послуговуючись тезами християнського вчення імпліцитно, про це пише і дослідниця Сесіль Дженкінс: «Моріак вирішив припинити писати формально як

католицький романіст, натомість цьому прагнути до простого натуралістичного зображення світу, стверджуючи, що це само по собі є «непрямою апологією християнства» [2, с. 5].

Мета статті: дослідити філософську категорію щастя у романі «Тереза Дескейру» Франсуа Моріака.

Виклад основного матеріалу. В цьому аспекті авторського світогляду виявляється вплив на нього філософії янсенізму. Янсенізм – це рух, що розвивався всередині католицької церкви у XVII ст. як форма реакції проти «язичницьких», вільнодумних положень, що мали свій розвиток у XVI ст., під час епохи Відродження. Вже у XX ст. янсеністи виступають проти модерністських тенденцій відокремлювати релігію від повсякденного життя. Традиційним для янсенізму є песимістичний погляд на світ, де людина несе відповідальність за першородний гріх, витримуючи нещастя земного життя [1, с. 194], проте в індивідуальній інтерпретації янсеністського вчення Франсуа Моріака людина отримує відповідальність за своє життя, як відповідальність за примирення своєї природи з Богом та законами його творіння. Кінцева мета такого «синтезу» — це щастя, про що і йдеться у творі видатного філософа-янсеніста Блеза Паскаля «Думки», який до того ж був добре знайомий Ф. Моріаку: «Усі люди шукають щастя. Винятків тут немає, хоч би якими різними засобами вони не користувалися. Усі прагнуть цієї мети. Одні йдуть на війну, а інші ні, але за цим все те ж єдине бажання, що тільки по-різному розуміється. Воля ніколи не робить нічого, що мало б інший предмет. Ось що рухає всіма вчинками людей, навіть, тих, хто зібрався вішатися» [5, с. 146]. Для філософії янсенізму є характерним положення про те, що початком самосвідомості людини є її усвідомлення свого нещастя, своєї недосконалості, і, як наслідок, прагнення до щастя і самовдосконалення. Остаточна реалізація прагнення не є можливою, а отже, життя людини втілюється у безперервному бажанні, предмет якого розташований поза потенційністю. Інакше кажучи, людина втілює собою

інтенціональність, спрямованість, рух до безкінечного та неосяжного. Відтак, щастя у даній філософській системі виступає зовнішнім імперативом до останнього, воно детермінується негативно через те, чим воно не є.

Виходячи з даного положення, спробуємо проаналізувати як подібна філософська інтерпретація поняття «щастя» реалізована у романі «Тереза Дескейру», тобто виявлятимемо негативні визначення поняття щастя, що представлені у романі. По-перше, головною героїнею роману є Тереза Дескейру (у дівочтві Ларок), її роздуми щодо структури сповіді своєму чоловіку, з приводу вчиненої над ним спроби отруєння, складають основну частину змісту нарративу. У спробі виявити власну мотивацію щодо скоєного злочину, вона одночасно рефлексує над своїм нещастям. Таким чином, увесь майбутній переказ подій своєму чоловікові має відповісти на питання про те, що робило Терезу «нешасливою», що породжувало у ній відчай, що, врешті-решт, втілювалося у деструктивних вчинках.

Розмірковуючи над періодом до заміжжя, Тереза Ларок питає себе: «Чи справді я була вже такою щасливою?» [6, с. 6]. Період до укладання шлюбу з Бернаром Дескейру, від дитинства до юності, вона визначає у своїх роздумах як період чистоти та щастя, яке не було усвідомленим, де відчуття радощів було автономним від зовнішнього предметного світу. Такими є її шкільні роки, де навіть страждання не супроводжувалося відчуттям провини, воно було органічною складовою соціальних інтеракцій і саме тому могло бути сприйнято і позитивно: «Мені було солодко від болю, що його завдавала ближнім, бо ж сама терпіла від них. Найбезневинніші розваги були джерелом і горя, і радості» [6, с. 10]. У якості найщасливіших хвилин свого життя, вона визначає розмови з подругою, сестрою її майбутнього чоловіка Бернара – Анною. Переживання щастя під час цих розмов теж уявляється Терезі незалежним від будь-якої каузальності: «Та чи сходилася Анна в чому-небудь з Терезою? Читання вона ненавиділа, любила тільки шити, базікати і сміятися. В той час як Тереза з однаковою жадобою накидалася на роман

Поль де Кока і взагалі на все, що можна було знайти в цьому домі, Анна ніколи ні над чим не задумувалась. У них не було жодного спільного уподобання, окрім цієї насолоди бути разом» [6, с. 11].

Проте в цій безгрунтовності власного гарного стану, Тереза зустрічається зі страхом, адже відсутність фундаменту та причинності формують почуття невизначеності, і саме через це Тереза виходить заміж за Бернара Дескейру: «Що штовхнуло її до цього шлюбу як не відчуття страху? Практична дівчина, хазяйновита дитина, вона поспішала зайняти певне становище, знайти своє чітко визначене місце в житті. Ніколи вона не була такою розсудливою, як у ті часи» [6, с. 12]. Таким чином, відповідаючи своєму жаху, Тереза намагається відповідати власній соціальній ідентичності, вона є донькою заможних батьків, володарів землі, а отже, має роль у її збереженні та примноженні.

Аналізуючи наведене рішення головної героїні, можемо виявити два визначених нею зовнішніх чинники щасливого життя: матеріальне благо та традиція. Перше із позначених проявляється у її роздумах щодо масштабів лісів, якими володіє Бернар Дескейру: вона цікавиться цифрами та підрахунками, що їх обговорюють чоловіки у домі батька, вона приміряє на себе роль хазяйки великого статку. Друге із зазначених втілено у її раціональному підході до шлюбу: вона розуміє необхідність такого союзу за розрахунком і підкорюється традиції, дотримуючись необхідних родинних устоїв та правил.

За думкою дослідниці Марти Енн Крокет, тема пошуку щастя у світі матеріальних благ є однією з характерних для усієї творчості французького письменника [3, с. 9]. Для жителів аристократичних родин південно-західної частини Франції, яких Франсуа Моріак зазвичай зображує, володіння матеріальними благами є фундаментальною основою життя, причиною існування кожної родини та засобом, за допомогою якого вона намагається підвищити своє становище в суспільстві. Моріак чітко формулює золоте

правило цих людей в одному реченні Терези Дескейру: «Зрештою, і політики вистачало, щоб вивести з рівноваги цих людей, які, незалежно від того, чи були лівими чи правими, повністю сходилися в найголовнішому: власність – це єдине щастя на світі, і не варто й жити, не володіючи землею» [6, с. 15]. Дослідник Мартін Тернелл коментує цю ідею, зазначаючи: що «багаті землевласники на словах поклоняються релігії, але їхня справжня релігія – це культ сім'ї, їхнього суспільного становища, їхніх сосен, їхніх виноградників, їхніх грошей» [4, с. 302]. Значення, що надається цій любові до матеріального блага, впливає на характери книг настільки, що воно стає «чудовиськом», що переважає над іншими причинами життя. Можемо простежити, що у бажанні багатства, як і у бажанні щастя, існує один важливий аспект: багатії шляхом накопичення майна та грошей шукають форму задоволення, яке ніколи не може бути досягнуто, оскільки кожна нова вигода чи придбання лише сильніше стимулює їхнє бажання. Невпинний рух, що є фундаментальним у визначенні щастя як філософської категорії, є проявленим і у процесі збагачення. Різниця все ж полягає в тому, що багатство не задовольняє саме себе, воно виходить поза прагнення лише володіння, спрямовуючись до особливого емоційного задоволення, до чогось поза собою, – коли щастя тотожне само собі. Постійна суміжність із знанням про необхідність чогось поза процесом збагачення, яке вже невпинно втілюється, призводить до відсутності бажання у головної героїні, її індиферентності. Саме тому, розмірковуючи над побутом свого класу, Тереза зауважить чоловікові: «Невже у тебе не буває відчуття, як у мене, нашої повної непотрібності? Ні? Тобі не здається, що життя таких людей, як ми, дивовижно подібне до смерті?» [6, с. 18].

Другою із характерних тем для творчості Ф. Моріака є тема пошуку щастя в традиції [3, с. 17]. Суспільство в романах письменника базується на підтримці культурних і сімейних традицій, які разом утворюють «атмосферу тиску», що зумовлює сюжети романів і проти якої бунтують персонажі

французького автора. Саме в сім'ї закони соціальної системи виражаються і виконуються найбільш чітко. Сім'я – основа суспільства, в той час як особистість не має великого значення. Існують певні обов'язки, які супроводжують право членства в сімейній одиниці. Одна з них – принесення індивідуальної ідентичності в жертву груповій. Найвищим обов'язком кожного члена сім'ї є участь у її колективній волі. Такий механізм покликаний підкорювати відчуття невідомості, утворюючи відчуття стабільності та порядку, – на думку його персонажів, в цьому і полягає дійсне щастя.

У романі це продемонстровано спочатку долею Анни – молода дівчина ігнорує тези реакційного світосприйняття своїх батьків, які застерігають її від зустрічей з людьми іншої національності та статусу, натомість Анна починає стосунки із Жаном Азеведо. Подібна поведінка доньки погрожує нестабільністю майбутньому сімейному побуту і саме тому, голова родини пані де ла Трав робить різні способи порушити зустрічі молодих людей. Жан Азеведо втілює в собі подвійну погрозу, він є метафорою постійної безгрунтовності і пошуку: «Ви тут приречені брехати до самої смерті», [6, с. 25] – так, він промовляє до Терези. Коли головна героїня згадує його, вона зазначає, що на думку юнака не було б жахливіше падіння, ніж відректися від самого себе, натомість святість полягає не у відреченні від власної індивідуальності, а у прийнятті її, що означає постійну культивування усього благого, яке в ній є. Жан є тим, хто перемагаючи себе – перемагає і страх, закликаючи цим Анну і Терезу (яка знаходила власного чоловіка цікавим тільки до зустрічі з Азеведо) до звільнення. Подібна девіантна поведінка означає крах усього сталого і безпечного, а отже, домінація спокою Сен-Клера і Аржелуза витісняє молодого чоловіка до простору апофеозу безгрунтовності і руху – Парижу. Взагалі усі герої, що не підлягають загальній ідентичності цих консервативних місць, тим чи іншим чином витісняються: Беллад – бабуся Терези по материнській лінії, втікає і стає

забутою для кожного; вбивця Дагер, що втілює невдалу спробу втечі і помирає зв'язаний на арештантській баржі; новий священник, що через власну замкнутість стає об'єктом пліток; Анна, волю якої утихомирюють за допомогою шлюбу з прагматиком Дегілемом і сама Тереза, яку, за її волевиявлення, на сімейній раді вирішено поступово знищити.

Головній героїні знадобиться багато часу, щоб усвідомити цю закономірність, і саме тому, коли її чоловік все ж задасть питання, про яке, вона думає протягом своєї довгої дороги, вона відповість йому те, що буде йому зрозумілим: «Хіба ти не знаєш, що все це сталося через оті твої сосни?... Так, я хотіла стати єдиною власницею твоїх сосен» [6, с. 40]. Вона знає, що Бернар ніколи не зможе зрозуміти справжні причини її вчинків – вона тільки почала розуміти сама. Вся ідея в тому, що вона задихалася в застійній атмосфері, що її індивідуальність була знищена, що не могла винести лицемірства людей, з якими їй доводилося жити, що була ув'язнена не лише фізично, але й ментальною, ніколи не могла бути зрозумілою для Бернара. Але він міг повірити цьому поясненню бажання володіти всім, бо воно мало відношення до його власного досвіду. Отже, щоб задовольнити його цікавість і дозволити їй піти із миром, вона дає йому відповідь, на яку він очікував.

Якщо повернемося до аналізу філософської категорії щастя і використаємо поняття шляху та бажання, які в ньому задіяні, як ми визначили вище, зможемо побачити, що у ході невпинного бажання, чим визначається щастя, об'єктом стає щось *інше* від наявного досвіду. Натомість сталість та реакційність виступають своєрідним «фільтром», що не допускає потенційності розвитку іншого у будь-якій формі. Саме це викликає непорозуміння у стосунках Терези із людьми, адже щоб вберегтися від жаху невловимого та динамічного – потрібно забезпечити себе від погрози зустрічі з ним у самій свідомості.

В останніх рядках роману Тереза Дескейру раптово визначить: «Мене приваблювало не це місто з суцільного каменю, не лекції й музеї. Я люблю оцей живий ліс, що рухається навколо; у ньому вирують шалені пристрасті, які спричиняють ще страшніший бурелом, ніж найстрахотливіша буря. Нічний стогін сосен в Аржелузі зворушував мене тільки тому, що промовляв до мене людською скаргою» [6, с. 43].

Висновки. Таким чином, визначаємо наступні негативні визначення філософської категорії щастя, які сформульовані у романі: щастя не є таким, яке досягається у процесі збагачення, щастя не є таким, що може бути реалізоване у сталості, натомість позитивне може бути відкрите в ході антропологічного аналізу Франсуа Моріака, визначення щастя як процесу, безкінечного руху й еволюції.

Література

1. Albert Guerard, *The Life and Death of an Ideal: France in the Classical Age*. New York : Charles Scribner s Sons., 1928.
2. Cecil Jenkins, *Mauriac*. New York : Barnes & Noble, Inc., 1965.
3. Martha Ann Crockett. *Francois Mauriac and the search for happiness*. The University of North Carolina at Greensboro, 1968.
4. Martin Turnell, *The Art of French Fiction*. Norfolk, Connecticut: New Directions Books, 1959.
5. Блез Паскаль. *Думки*. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2009. 704 с.
6. Моріак Ф. *Гадючник; Дорога в нікуди; Тереза Дескейру: романи*. Львів : Вища школа, 1986. 450 с.

Олена Белік,
магістрантка I р. н.
історико-філологічного факультету
Університету Ушинського

ФУНКЦІЇ ЗАСОБІВ ГУМОРУ ТА САТИРИ В ОПОВІДАННЯХ

Г. КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА

Постановка проблеми. Літературний спадок Г. Ф. Квітки-Основ'яненка досить різноманітний, як за жанровими, так і за стильовими ознаками. Талановитий драматург, автор сентиментальних повістей, таких як «Маруся», «Сердешна Оксана», які примушували сучасників обливатись сльозами, і разом з тим талановитий сатирик, гуморист, який вмів так само вражати дотепним словом, як і доводити до сліз.

Як представник просвітительського реалізму, Квітка вважав, що дійовими засобами вдосконалення суспільства, викорінення зловживань, суспільних несправедливостей є література. Він дотримувався думки, що провідною метою літератури є сприяння вихованню та перевихованню людей. Для цього література повинна бути своєрідним дзеркалом, яке б відобразило вади окремих людей, так і суспільства в цілому, але не з метою критики задля критики, а з метою їх виправлення. Він вірив у всеперемагаючу силу слова й морального прикладу в боротьбі зі злом: «была бы цель нравственная, назидательная, а без этого, как красно не пиши, все вздор» [4, с. 142]. Саме за цим задумом автор пише численні сатиричні твори: фейлетони, комедії, оповідання. До них належать і вісім оповідань сатирично-гумористичного характеру: «Солдатський патрет», «Мертвецький Великдень», «От тобі і скарб», «Пархомове снідання», «На пущання – як зав'язано», «Малоросійська биль», «Підбрехач» та повість «Конотопська відьма».

У зазначених творах письменник сміливо й гостро викриває як недоліки окремих людей: пияцтво, лінощі, гонитву за грошима, так і характерні для того часу суспільні проблеми: беззаконня, службові зловживання, розбещеність чиновництва та поміщиків, тощо. Зупинимось на аналізі деяких з названих творів, а саме оповідань «Мертвецький Великдень», «От тобі і скарб».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчість Г. Квітки-Основ'яненка привертала увагу багатьох літературознавців. О. Гончар, Є. Вербицька, С. Зубков, А. Слюсар, Д. Чалий, М. Яценко зосереджували свою увагу на вивченні життєвого шляху письменника, аналізували жанрово-стильові особливості творів, осмислювали літературно-естетичні погляди Г. Квітки-Основ'яненка. Більшість українських дослідників вважає, що у творчості Г. Квітки-Основ'яненка представлені принципи естетики Просвітництва. Цю думку висловлює у своїх дослідженнях, зокрема «Питання реалізму і позитивний герой в українській літературно-естетичній думці першої половини ХІХ століття» М. Яценко. О. Гончар у монографії «Просвітительський реалізм в українській літературі» стверджує, що саме Квітка зумів найглибше теоретично засвоїти й застосувати в художній практиці творчі принципи методу й стилю просвітительського реалізму. Функції комічного у творчості Г. Квітки-Основ'яненка досліджувала Т. Дмитренко.

Метою нашої статті є дослідження функцій засобів гумору та сатири в оповіданнях Г. Квітки-Основ'яненка «Мертвецький Великдень» та «От тобі і скарб».

Виклад основного матеріалу. Оповідання Г. Ф. Квітки-Основ'яненка «Мертвецький Великдень» було надруковано в першому томі «Малороссийских повестей, рассказуемых Грицьком Основьяненком» за 1834 рік. В основу сюжету оповідання покладено поширене оповідання-анекдот про чоловіка, який потрапив на Великдень до мерців, про що Г. Ф. Квітка-Основ'яненко писав П. О. Плетньову в листі від 15 жовтня 1839 р.: «Это легенда, местный рассказ, ежегодное напоминание в семье на заговены о «Терешке, попавшемся к мертвецам с вареником». Рассказанное по-нашему, как все передают это предание, нравилось, перечитывали, затверживали!» [4, с. 216]. Такий сюжет, про який писав Квітка, знаходимо в етнографічному збірнику Б. Грінченка. Наведемо цей запис:

«Як Ничипір ділив вареник»

Був собі богомільний чоловік Ничипір; щоб не проспати утрени, то він лягав біля церкви: як ударять у дзвін, то він і прокинеться.

Перед якимсь великим праздником Ничипір, узявши в карман вареників, і пішов під церкву ночувать. Сів ото та їсть вареники, їв, їв та так з вареником в роті й заснув. Коли це чує: бов, бов – дзвоніють: він схватився та мерщій у церкву, – коли там повно мерців. Як напали вони його:

– Діли та діли вареник!

Дума Ничипір: «Як стану ділить, – не стане усім, битимуть мене». От і каже

– Так виходить же на могили, – кожний сяде на своїй, а я буду ділить!

Пішли вони ото на могили, – кожен на свою.

Ничипір і каже:

- Ні, не так! Сідайте молоді до молодих, а старі до старих!

- Посідали мерці: молоді до молодих, а старі до старих. Ничипір і каже:

- Е, ні, і ще не так! Сідайте так, щоб уміщі були ті, що в один год умирили.

Поки посідали, а півень: кукуріку!

Мерці – шарах у ями. Остався Ничипір з вареником!» [1, с. 13].

Герой народної оповідки змальовується позитивно як побожна людина, але потрапляє в ситуацію, яка робить його смішним: він заснув під церквою з вареником в роті. Квітка загострює комізм народного оповідання. Він кардинально змінює характер героя, перетворивши богомільного Нечипора на п'яницю та неробу. З цією метою Квітка-Основ'яненко доповнює сюжет експозицією. Тут зображується передісторія героя, його походження. Батько Нечипора «був собі велика ледащичка», «під тином п'яний і одубів!» [3, с. 126]. Доля зглянулася над сиротою, – його взяв на виховання заможний селянин. Згодом Нечипір одружився із донькою свого благодійника. Але

спадковість взяла верх над вихованням: він пропив весь жінчин спадок і «звівсь нінащо».

У зв'язку з цим з'являється ще одна анекдотична ситуація: дружина, щоб утримати чоловіка від пияцтва, побила його. Як це часто буває з п'яницями, чоловік покаявся, що вже не буде пити, але напередодні посту напився знову і заснув біля церкви з половиною вареника в роті. Не дивно, що п'яному Ничипорові приверзлася чудернацька пригода, що він начебто потрапив на мервецький Великдень, зустрів там померлих односельчан, мало не був роздертий мерцями і тільки треті півні врятували його від загибелі.

В народній оповідці лише констатується, що її герой потрапив в церкву, повну мерців. У Квітки Ничипір вступив у спілкування з мерцями, бо з'їв скоромне у піст. Коли мерці пристали до Ничипора з вимогою, щоб той поділив між ними вареник, він вирішив ошукати їх, скориставшись магічними якостями часу. Він всіляко зволікав, поки не проспівали треті півні. Але його перемога над мерцями обернулася проти нього самого, і він знову опиняється в смішному становищі. Заснувши біля церкви після визволення від мерців, Ничипір, побачивши односельчан, спросоння вирішив, що знову має справу з покійниками, і, щоб налякати їх, став кукурікати. Так хорор перетворюється на анекдот, бо саме цей жанр відповідає характерові героя оповідання. Бажаючи виправдатися, Ничипір розповідає про свою пригоду. Та його оповідь береться під сумнів односельцями, і, таким чином, міф знижується до анекдоту.

Виходячи з міфологічних уявлень про два світи, Квітка віддає перевагу земному життю, дарма, що він далекий від досконалості та справедливого розподілу благ. І хоча на тому світі «панщини не загадують, за подушне не тягнуть, отамана катьма, жінка не гризе голови й моркви не скромадить, роботи ніякої, ні об їжі, ні об одежі не вбивайся» [3, с. 125], все ж там не все ідеально, «не всі рівні», а зберігається станова ієрархія: «Ану, чоловіче з того

світу! – каже Нечипорові отець Микита, – виймай свій гостинець, та гляди, щоб ти поділив його на часті, щоб кожному, скільки тут нас є, щоб усякому достало: мені, попові, звісно учетверо против простого, дякові, удвоє, паламареві у півтори; а затим і старому, і малому, усім порівну» [3, с. 128].

Як бачимо, в оповіданні «Мертвецький Великдень» письменник сатирично змальовує не лише морально-етичні проблеми, а саме пияцтво та лінощі, а й соціальні, пов'язані із становою нерівністю, беззаконням, хабарництвом та бюрократизмом. Щоб уникнути судової кари за бешкет та крадіжку, Нечипір змушений давати хабарі: «Бо сказано; без піджоги і дрова не горять. А як десяцькому дай, соцькому дай, писарю дай, отаману дай, а все-таки до волості відопруть (не їм же одним хліб їсти); а як, не дай боже! та у ту пору набіжить засідатель, та, борони боже лихого часу, з письменоводителем: так тогді вже й зовсім пропав! Пишуть-пишуть, беруть-беруть, та тільки тогді пустять, як вже й нічого взяти» [3, с. 125].

Засобами комічного в оповіданні Квітки служать сатиричні порівняння, та іронія. Так, наприклад, вимагаючи від покійників, щоб вони назвали йому точне число осіб, серед яких треба розділити піввареника, Нечипір, «відвернувся від них, узявся у боки, як комісар, та й ходить між ними не вважа, як і той, громади». А коли вони протестують, то пропонує їм викликати писаря, який всіх перелічить: «Та, усміхнувшись, і каже нищечком: «Нагайкою, як у степу косарів» [3, с. 121]. Таким чином, ми бачимо, що для оповідання «Мертвецький Великдень» є характерним поєднання гумору та сатири. Засоби гумору використовуються для висміювання п'яниць та нероб, а сатира для засудження суспільних недоліків, що є типовим, для просвітницького реалізму, згадаємо, наприклад «Мандрі Гулівера» Дж. Свіфта. Цьому сприяє обрана точка зору: розповідь ведеться від імені представника селянського середовища, автор виступає нібито лише в ролі видавця, який викладає розповідь самовидців, односельців головного героя Так, про схильність Нечипора до пияцтва

говориться: «...не переп'є його і Данилка, от що у того пана, що біля нас живе, та що за його ридваном ззаду труситься у цвяхованім каптані, та у мережованім брилі, як той вареник вверченім,..» [3, с. 116]. Автор дізнався про незвичайний випадок з Нечипором від старої Куцейки, їй же розповіла «покійна ковалиха Оксана», а та чула від Явдохи... Отже, зниженню міфу до п'яної «химери» сприяє комізм не лише самого героя, а й намагання «видавця» довести вірогідність оповіді посиленням на ряд народних оповідачів.

Коли пригода Ничипора виявилася просто маренням п'яного, то його гостро сюжетна розповідь перетворюється на ніщо. Як пише Т. Дмитренко: «Протиставлення все – ніщо – типова гротескна форма осміяння, зниження, заснована на архаїчному тілесно-матеріальному світобаченні, яке передбачає множинність знищень і народжень – од всілякого дріб'язку до речей масштабних» [2, с. 54]. Характерний прийом гротескних перетворень служить виховній меті. Прилюдне осміяння Ничипора дискредитує його, і він постає перед людьми як звичайнісінький дурень.

Ще одним яскравим прикладом використання засобів комічного у прозовій творчості Г. Квітки-Основ'яненка також є оповідання «От тобі і скарб» (1834). В центрі сюжету цього оповідання містяться фольклорні перекази про зачаровані скарби та продаж душі чорту. Якщо в «Мертвецькому Великодні» фантастичний сюжет використано для повчального висновку – «от до чого ця горілка доводитьь»..., то в новому творі висміюються прагнення до легкої наживи. У творі змальовано образ Хоми Масляка, яким володіє маніакальна ідея знайти скарб. Наслухавшись різних легенд та переказів про скарби, Хома мріє розбагатіти не працюючи, але натомість втрачає весь достаток, чесно зароблений його батьком. Бажання розбагатіти за будь-яку ціну приводить його до нечистої сили – Юдуна. Хома ладен на все аби отримати скарб, навіть віддати свою душу. Але, як саркастично відзначає автор, чорт нею гребує. «А на чорта мені таке

сміття? – каже Юдун. – «Знай, друже, такої мізерної душі як твоя, в мене і послідній хлопець за нюх кабаки не возьме» [3, с. 215].

Якщо в оповіданні «Мертвецький Великдень» головним засобом комічного є гумор, то в цьому оповіданні переважає сатира. Більшу загостреність має й трагічний фінал: зустріч з чортом і перебування в нього, в гостях не минає безкарно – Хома Масляк помирає. Головним композиційним засобом оповідання є контраст, автор протиставляє лінивому, легковажному Хомі роботящу сім'ю Уласа й Домахи. Колишні наймити, вони завдяки невсипущій праці стали господарями, почали жити в достатку, в колі великої родини. В оповіданні докладно змальовуються їхній побут, підготовка до великодніх свят. Крім композиційної ролі, засіб контрасту має яскраво виражене дидактичне значення: лінощі призводять до родинного розладу, бідності та смерті, а сумлінна праця приносить достаток і родинну злагоду.

Усе ж майстерність Квітки як письменника-гумориста проривається крізь просвітницьку тенденційність настанов. Пасторальні картинки життя Уласа й Домахи змінюються сатиричним змалюванням особистих взаємин у родині, які наближаються до відомих сторінок «Кайдашевої сім'ї». Яскравим зразком цьому може бути колоритний епізод про різне ставлення господині до рідних дочок і невісток, для якого характерним є типова для Квітки іронія: «На невістку скаже «А неси доню, дрівець, а затопи доню, піч, а перестав сюди доню, жлукто»... та усе доню, та усе з ласкою. А на дочку та усе гримаючи: «Чи довго тобі казати, щоб достала отам борщ та пополуднювала; чи ти дурна, знаєш, що як ти обідала, до й досі нічого не їла?» Або: «Чи договорюсь я тобі, щоб ти покинула трясти та лягала швидше спати? Бач яка неслухняна! Лихо з нею [3, с. 209].

Яскравим прикладом використання засобів гумору та сатири є опис пекла. Оповіді чорта про пекло та муки грішників дуже нагадують сцени пекла із «Енеїди» І. Котляревського, та в розвінчуванні системи суспільного гніту Квітка пішов значно далі. Це, власне, є оповідання в оповіданні, де,

крім народних демонологічних уявлень про пекло, наявні життєві реалії. Поведінка, манери, вчинки, взаємовідносини – такі ж, як на цьому світі між панами і селянами. Надзвичайно цікаво відтворена еволюція сили і впливу чортів на мирян, яка дуже нагадує процес закріпачення українського селянства і перетворення козацької старшини на поміщиків.

Наділені Катериною II «милостями», новоспечені дворяни з усіх сил намагалися відмовитися від усього, зокрема й від рідної мови, що нагадувало б про їхній колишній стан, який не дуже відрізнявся від селянського: «Перш, було, чорти і на дривітні колоддя колють, чорти і пічкурами, чорти і за смолю, і за вугіллям; куди не задумай, усе вони, усе вони, сердешні, відбували, щоб тільки тих грішників по казанам укотентовати ... І ніч і день, і ніч і день на панщині. Чорт їх зна, як вони не виздыхали від такої надсади. Я й старшина над ними, та й мені лихо було: нікого, було, у двір узяти від панщини: не було в мене ні кухаря, ні хлопця, ні машталіра: сам собі, було, і обідати варю, і коня наповаю, і чоботи латаю, і ще скрізь оббігаю та назирну, де і як хлопці мої справляються» [3, с. 218].

Письменник настійно підкреслює ідентичність чортівських манер і порядків панських. Платтячка маненьких чортяточок – «точнісінько як на панях, що у городі берлинами роз'їджаяють», розмовляють вони, звичайно, по-хранцузьки». Чорти і чортиці також порозряджувані, «як настояще городське панство». Навіть чортівські страви характерні для панського столу: різноманіття «усякого м'яса», «тертий хрін з сметаною до поросятини», холодець «з раками і з просоленою осятринкою», морозиво, хвиги, родзинки, чорнослив, «горіхи самі мишоловки», «повидла» [3, с. 219].

Сам Юдун, розповідаючи, як він став жити по-панськи, розцінює це як можливість самому нічого не робити, оточити себе численною двірнею й слугами, що, «як у панському дворі», «байдики б'ють, у карти грають, горілку добре п'ють» та пана обдурюють [3, с. 219]. Тут з особливою чіткістю постає соціальний та культурний розкол нації, що так боляче ранив Г. Квітку. Ми

бачимо існування двох сфер життя: «нашого», тобто народного та «чужого» – «панського», «хранцузського» та «диявольського».

У змалюванні облаштування пекла, категорій грішників письменник залучає гротеск, описуючи, які способи покарань застосовувались за різні види гріхів. Зокрема, дістається у пеклі й безталанним писакам: «Смолу гнали з письменних: що не зна у письмі ніякого товку, попаде книжку б то і добреньку, так як вона не по-вашому писана, так він її і переписе по-вашому; а не вмючи не тільки чужого язика, та гаразд і свого, та так наварняка, що з доброї книжки зробить, хоч її покинь овсі» [3, с. 219].

Таким чином, для наведених оповідань характерним є використання цілого спектру засобів комічного: гумору, сатири, іронії, гротеску. Ці засоби підпорядковані виконанню різних творчих завдань, таких як засудження морально-етичних вад окремих людей, так і сатиричному зображенню численних недоліків суспільно-політичного устрою російської імперії.

Висновки. Комічне у творчості Г. Квітки-Основ'яненка займає значне місце. Гумор постає основною домінантою його творів, таких як оповідання «Мертвецький Великдень», «От тобі і скарб». Майже всі твори письменника сповнені гумором, який спирається на здобутки народної сміхової культури. Головним стильовий принципом гумористично-сатиричних творів Квітки є комічно-бурлескне, нерідко гротескне змалювання персонажів переважно фольклорного походження, насиченість художньої структури уснопоетичними мотивами й прийомами. Поетика підпорядкована створенню критичного пафосу, висміюванню й викриттю негативних соціальних і моральних явищ.

Література

1. Гринченко Б. Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях. Вып. 1: Рассказы, сказки, предания, пословицы, загадки и пр. URL:https://archive.org/details/libgen_00701029/page/n51/mode/2up (Дата звернення: 29.04.2023)

2. Дмитренко Т. Функції комічного в творчості Г. Ф. Квітки-Основ'яненко. *Радянське літературознавство*. 1986. №10. С. 50–58.
3. Квітка-Основ'яненко Г. Ф. Повісті та оповідання. Драматичні твори. Київ, 1982. 544 с.
4. Квітка-Основ'яненко Г. Ф. Зібрання творів: у 7 т. Київ, 1981. Т. 7. 567 с.

*Марія ВОЛЬЧЕВА,
магістрантка I р.н.
історико-філологічного факультету
Університету Ушинського*

ФУНКЦІЙНИЙ ВЕКТОР ХУДОЖНЬОГО ЧАСОПРОСТОРУ В РОМАНІ СОФІЇ АНДРУХОВИЧ «ФЕЛІКС АВСТРІЯ»

Постановка проблеми. Романи Софії Андрухович вирізняються оригінальністю, самобутністю, неординарністю та художньою вишуканістю. Проте варто виокремити найвизначніший роман письменниці «Фелікс Австрія», який істотно відрізняється від інших творів. Софія Андрухович зуміла в цьому романі розширити функційну парадигму часопростору, використовуючи новаторські темпоральні засоби та прийоми.

Софія Андрухович оригінально використала форму родинного роману, тим самим переформатувавши оповідь про минувшину у контекст приватного життя героїв роману, водночас простежуємо постпостмодерну манеру темпоральної функційності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Роман «Фелікс Австрія» майстрині слова Софії Андрухович досліджувало багато літературознавців, зокрема зарубіжних та вітчизняних. Одним з відомих літературознавців, який захопився романом «Фелікс Австрія» є Ярослав Поліщук, який у своїй роботі «Гібридна топографія» аналізував часопросторову парадигму в контексті

аналізу сучасної прози та відзначав, що мисткиня створила певний колорит хронотопу (місця та часу у романі), таким чином вона стала «магом, що потрапить втягнути читача у вир романної акції й заволодіти його увагою» [5, с. 86]. Також є виокремлення головної героїні як лінивої, не роботящої та вічно галасливої у статті «Фелікс Австрія» письменника Владислава Валерійовича Івченка. Він наголошував на тому, що попри те, що Софія Андрухович показує пані Аделью у шикарних платтях, із гарним парфумом, це свідчить про те, що авторка хотіла лише підкреслити певну порожність, награність головної героїні. І також Владислав Івченко наголошував у статті на тому, що Аделя «розривається між куховарством та серцевими хвилюваннями» [3]. Євген Станісевиц (відомий вітчизняний літературознавець) у статті «І один у полі воїн» наголошує на тому, що роман «Фелікс. Австрія» оповідає про «вічну» імперію (тут акцентується увага на будинку, в якому жили головні герої родинного роману) [8].

Метою статті є аналіз функційної парадигми часопростору в романі Софії Андрухович «Фелікс Австрія».

Виклад основного матеріалу. Софія Андрухович у своєму романі «Фелікс Австрія» хотіла продемонструвати читачеві не просто звичайний побут галичан, а акцентувати увагу на внутрішніх переживаннях головних героїв, які психологічні особливості наявні у Стефанії Чорненької (що вона вирішила бути поруч лише з Анелею), яка є проблематичність у стосунках Аделі та Стефи. Це все письменниця показала у часопросторову вимірі. Майстриня слова показала свою інтенцію, об'єднавши між собою місце та психологію людини.

Родинний роман «Фелікс Австрія» був написаний у вигляді щоденника Стефанії Чорненької (служниця Аделі Ангер). Кожен день визначався та присвячувався певній події з життя героїні [6].

Письменниця вміло та вдало будує оповідь, надаючи певного психологічного забарвлення. Одним із психологічних аспектів є

настановлення доктора Ангера до Стефанії. Воно мучить служницю протягом усього твору, не даючи їй спокою. Головна героїня постійно згадує настановчі слова доктора, коли той казав свою промову перед своєю смертю. Проте головним аспектом є те, що Стефа не пам'ятає того настановлення дослівно, останні слова, які були проголошені, залишилися як у тумані. «Та що би сказав доктор Ангер, якби зачув про нашу розлуку? Доктор Ангер, який, помираючи, прохрипів до мене здерев'янілими, ніби вимашченими вапном, порепаними устами: «Ви з Аделею – як два дерева, що сплелися стовбурами. Подумай про неї, подумай про своє життя. Стефцю, тобі буде важко, але дослухайся до мене: ти мусиш Аделі служити». Кінець фрази я вже радше відгадала, ніж почула – у кутиках докторового рота виступила піна, обличчя посиніло» [1, с. 77]. Стефця була просто прикута до одного місця, до будинку, де жила Аделя. Згодом панночка вийшла заміж за Петра і Стефі потрібно було за ними ходити «хвостиком». Вона психологічно була прив'язана до місця, до людини.

Тому усі головні події відбуваються суто у просторі будинку. Цей будинок є найголовнішою локацією Стефці Чорненької. Вона відчуває себе у ньому господинею: куховарить, прибирає, доглядає за усіма членами родини, прислужує. Для неї це особливо важливі побутові дії, бо для неї цей дім – надійне та затишне місце, до якого вона прикута словами доктора Ангера [4].

Проте будинок доктора Ангера не єдине місце, до якого прикута Стефанія, ми можемо говорити і про прикутість до одного міста, де більшість подій і відбувається, а також у романі вбачаємо й мотив дороги, що дорівнює мотиву простору:

«Станиславів не порівняєш ні з мурашником, ні з вуликом, ні з павутиною. У комах усе впорядковано і чітко, усе має власну причину і наслідок. У цьому місті теж є причини й наслідки, тільки вони так глибоко сплутані в хаотичний клубок випадковостей, що несила дошукатися тут жодної логіки.

Перша-ліпша дільниця – лабіринт із кривулястих вуличок, нерідко звужених настільки, що не кожен опасистий пан чи огрядна газдиня з об'ємними персами зможуть протиснутись» [1, с. 83].

Ми бачимо, що Стефа не зовсім впевнена у собі, сильно прив'язана до Аделі, тому, аби розібратися більш детально у почуттях служниці, потрібно звернути увагу на психологічні особливості.

Психолог Д. Янг виділяє певну класифікацію прив'язаності дитини до локації, людини (саме з дитячого віку Стефанія перебувала у будинку доктора Ангера):

1) Схема залежності та безпорадності – це потреба (незадоволена) у деякій підтримці на дорозі до самостійності, відокремленості.

2) Схема злиття та невідокремленості власної ідентичності – людина не має відокремленого відчуття себе, їй надто важко прийняти самостійне рішення [7, с. 11–12].

Також слід звернутися до не менш відомого психоаналітика Зігмунда Фрейда, який також у своїх працях аналізує прив'язаність. Є усього десять типів захисних механізмів і лише деякі з них сильно стосуються головної героїні Стефанії Чорненької – це витіснення (це такий захисний механізм, його сутність полягає в активному усуненні чого-небудь зі своєї свідомості. Наприклад, Стефа постійно при ділі, прибирає, готує, ходить на ринок скупляти продукти та речі для будинку. Це все вона робить для того, щоб трохи забутися, не думати про стосунки із рідними та близькими людьми, не думати про останні слова доктора Ангера. Просто хоче прив'язатися до будинку і забути про погане); це реактивне утворення (психологічний захист, сутність якого полягає у перетворенні негативного почуття на позитивне, чи навпаки. У Стефи є певна емоційна гойдалка у поведінці, спочатку вона дуже любить та вірно служить своїй Аделі: «Аделю хочеться берегти, пеленати, як дитину, годувати зі срібної ложечки. Хочеться відбирати у неї з рук гострі ножі, нафтові лампи, важкі предмети. Хочеться

закривати їй очі і вуха, коли стається щось таке, що може засмутити або налякати», а потім починає це все ненавидіти та згадувати пророчі останні слова лікаря Ангера, щоб та була прикутою до Аделі, і знов на неї йде хмара відчаю та суму: «Цілу ніч я страшно мучилась, відчинені вікна не допомагали. Не мала чим дихати, обливалась водою, намочила в мідниці простирadlo і, загорнувшись у нього, босоніж вийшла до саду. Духота нестерпна. Паніка і розпач – як буває, коли, знімаючи тісну спідню сорочку, задерши руки догори, з головою застрягаєш у ній і не годен вивільнитись» [1, с. 123; 2; 9;].

Якщо вже говорити про прикутість служниці до будинку, то одразу спадає на думку інтертекстуальні зв'язки із твором Кадзуо Ішігуро «Залишок дня», адже там так само дворецький Стівенс був прикутий до будинку, не хотів полишати навіть вже свого мертвого господаря та нового живого хазяїна [6].

Як ми бачимо, Стефа була заручницею передсмертних слів доктора Ангера, вона впродовж багатьох років проносила їх крізь свою свідомість, була прикутою до Аделі, до будинку, проте наприкінці роману та своєї оповіді головна героїня нарешті починає вдаватися в ретроспективні нарації та згадує справжні слова Ангера: «Мою увагу привертає пожовклий аркуш. Це лист. Я відразу впізнаю дрібне, мов зерно, письмо доктора Ангера. «Ви з Аделею – як два дерева, які сплелись стовбурами. Подумай про неї, подумай про своє життя. Стефцю, тобі буде важко, але дослухайся до мене: ти мусиш Аделею лишити» » [1, с. 191].

Таким чином, Стефанія Чорненька нарешті змогла зрозуміти, що увесь цей час вона була заручницею будинку, Аделі та свого затуманеного розуму.

Якщо вже говорити про часову парадигму цього твору, то перш за все варто говорити про ретроспективні особливості оповіді. Головна героїня роману Стефанія веде оповідь у щоденнику, при цьому постійно згадуючи деталі свого життя. Стефа Чорненька постійно згадує минувшину, знов ж

таки повертаючись до слів доктора Ангера. Головна героїня не розуміє, як вона втрачає час. Розширюється художній час засобом спогадів героїні, засобом видінь.

Про час Софія Андрухович пише у своєму романі багато, адже це основна інтенція письменниці – донести до читачів усю часопросторову парадигму, в якій перебувають головні та другорядні герої. Слід згадати поєднання часу та простору, коли Стефа була прикутою до однієї локації (будинку, де мешкала Аделя) та втрачала час на іншу долю, забуваючи про свою:

«Ми з Аделею вирости разом. Завжди були разом, ніколи не розлучались. Навіть у їхню з Петром весільну подорож до Кракова, Будапешта і Відня їздили разом» [1, с. 281].

Також варто зазначити й про втрачений час у любовних справах Стефці та Йосифа, адже вона палко кохала молодика, а він кохав іншу жінку, та продовжував кохати й потім:

«Супроти мого бажання до голови лізли спогади про час, коли я знала отця Йосифа. Себто – коли він ще не був священником. Образи, які піднімалися каламутними згустками із закапелків пам'яті, мали неприємний присмак провини. Я ніби розчухувала застарілу кропивницю, повертаючи тривожні відчуття»; «Дві осі мого світу, навколо яких раптом розцвіло життя: Фелікс, маленький горішок, що ховається від усього, забиваючись у закапелки, – чи не так само і я вічно забиваюсь у закапелки, уникаючи мати будь-що своє, втікаючи від себе? І отець Йосиф, який вміє одним лише поглядом, однією своєю присутністю видлубувати мене з тих сховків і розкривати, як стиглий овоч, – так, що я вмить підкоряюсь і приймаю» [1, с. 130].

Нам потрібно виокремити й той факт, що майстриня слова Софія Андрухович у своєму романі робить певне протиставлення – час щастя–час горя:

«Божественна любов. Це достеменно те, що я відчуваю. Безмежна божественна любов. Йосиф любить мене ще відтоді. І я люблю його. О Господи, що ж тепер робити? І то був час найвищого щастя і час найбільшого горя. ... Час найвищого щастя і найглибшого горя. На мені – Аделя. Вона без мене загине, зів'яне, засохне. На мені – обіцянка, яку я дала докторові Ангеру перед його смертю («Ви – дерева, які сплелись стовбурами...»). На мені – Петро і Фелікс. На Йосифові – його служіння, його місія, його обов'язок. І їмость, хвора і така безпорадна. Жодного розв'язку. А тут іще – Велвеле зі своєю тривожною мовою: квитки на пароплав, Новий світ, нове життя. Дівчинка, яку виховали служницею, – це він про мене? Я хороша служниця, всім це відомо. Чого йому від мене треба?» [1, с. 229].

Про часову парадигму слід казати і у контексті сну (сни Стефанії Чорненької) (певна часопросторова ретроспекція):

«Але потім уночі снівся–таки юнак Велвеле, і сни були неспокійні, як каламутна калюжа. Я навіть прокинулась серед розбурханої вологої постелі. Подушка – посеред покою, ковдра – на голові, у шлунку така важкість, ніби я цілу ніч їла вуджені ковбаси» [1, с. 96].

Також варто звернути увагу на те, що Стефа в глибині своєї душі та серця розуміла, що гає час, тому Софія Андрухович вдається до метафоричності, що тече вода дорівнює швидкому плину часу та його згаянню:

«Просто текла вода. Просто сонце починало опускатися до небосхилу. Просто занімили від морозу руки й ноги, змерзло обличчя. Але всередині палахкотіло щось теплим вогнем, і певної миті я зрозуміла, що посміхаюсь. Чим я не така, як цей канал. Чим я не Маленький Дунай. Течу собі, люблю Аделю» [1, с. 53].

Також авторка роману добирає вдалу метафору до швидкоплинності часу:

«Прокидаєшся вранці – а надворі вже вечір. Небо затягнуте сизою шкаралупою. Ми наче всередині величезного зігнилого яйця» [1, с. 74].

Можемо стверджувати, що багато уваги письменниця у романі приділяє історичним замальовкам, які безпосередньо стосуються часопросторової палітри:

«Дід та батько доктора Ангера були одними з засновників Нойдорфа, куди перебралися з Південної Німеччини в 1783 році, у часи Йосифінської колонізації. Тільки не того Нойдорфа, що біля Дрогобича, як і не того, який недалеко від Самбора. Цей Нойдорф розташовувався зовсім близько від іншої швабської колонії – Бредтгайма, приблизно на середині шляху між Коломиєю та Станиславовом, які утворюють рівнобічний трикутник із Надвірною» [1, с. 36].

Висновки. Отже, у романі «Фелікс Австрія» Софія Андрухович висвітлює часопросторову парадигму, пов'язуючи її з психологічним нарративом. Центральною локацією виступав будинок, де мешкали Стефанія, Аделя, Петро та згодом Фелікс. Цей дім став для головної героїні Стефанії Чорненької місцем, де вона була заручницею психологічного впливу передсмертних слів доктора Ангера, які згодом, як виявилось, були нею розтлумачені неправильно. Проте, перебуваючи на одному місці, у будинку, вона змогла врешті-решт віднайти правильне рішення, знайти своє внутрішнє «Я» та показати усім, що час щастя для Аделі перетворився на час горя. Письменниця вдало показала, що потрібно бути самостійною людиною, жити так, як хочеш цього ти, а не втрачати час на інших людей, які тебе не поважають та не люблять, бо час плине занадто швидко, щоб гаяти його на людей, які неспроможні бачити добро і любов від рідної людини.

Література

1. Андрухович С. Фелікс Австрія. Львів : Видавництво Старого Лева, 2014. 288 с.
2. Зливков В.Л., Лукомська С.О., Федан О.В. Психодіагностика

- особистості у кризових життєвих ситуаціях. Київ : Педагогічна думка, 2016. 219 с.
3. Івченко В. Фелікс Австрія. URL : <http://litakcent.com/2014/10/03/feliks-sofija/>.
 4. Крупка Л. Роман Софії Андрухович «Фелікс Австрія» як родинний наратив. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського*. Серія : Філологія. Соціальні комунікації. Том 31 (70). № 4. Ч. 4. 2020. С. 29–33.
 5. Поліщук Я. Магічна сила дому (роман «Фелікс Австрія» Софії Андрухович). Гібридна топографія. *Місця і не-місця пам'яті в сучасній українській літературі*. Чернівці : Книги – XXI, 2018. С. 61–86.
 6. Сакалюк Т. Проза Софії Андрухович (інтертекстуальні аспекти). Методичні зауваги до вивчення теми в ЗЗСО. Чернівці : Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, 2021. 78 с.
 7. Стадницька Ю. Вплив розладів прив'язаності на терапевтичний стосунок в КПТ. Львів : Український інститут когнітивно-поведінкової терапії, 2016. С. 11–12.
 8. Станісевиц Є. І один у полі воїн. URL : <http://litakcent.com/2014/09/19/i-odyn-u-poli-vojin/>.

Олена ГАЙНА,
магістрантка 1 р.н.
історико-філологічного факультету
Університету Ушинського

ПРОБЛЕМА ОСОБИСТІСНОЇ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ В РОМАНІ ГАЛИНИ ПАГУТЯК «ЗАЧАРОВАНІ МУЗИКАНТИ»

Постановка проблеми. У сучасному літературознавстві посилюється інтерес до вивчення постколоніальної складової художнього мислення письменника. Постколоніальна критика вдається до різноманітних аспектів

дослідження в постколоніальному суспільстві, надає перевагу мистецькій інтерпретації художнього твору, постмодерному його сприйняттю. Свідченням цього є такі теми сучасних досліджень: національна самокритика, проблеми виховання національної самосвідомості, риси української ментальності, світовий контекст українського письменства, синкретизм християнства та язичництва, рецепція Святого письма, біблійна образність текстів, інтерпретація біблійних мотивів, образи демонічних сил.

Актуальність теми статті зумовлена необхідністю перепрочитання творів Галини Пагутяк із урахуванням різних методологій та залученням постколоніальних студій, а також потребою системного вивчення проблеми постколоніальної самоідентифікації в романістиці Галини Пагутяк.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проза Г. Пагутяк стала об'єктом дослідження у наукових працях А. Артюх, Т. Тебешевської-Качак, К. Оселедько, Г. Бокшань, О. Карабльової та ін. Все ж проблема особистісної самоідентифікації в романістиці авторки у цих розвідках не розкривалась ґрунтовно, лише побічно.

Метою статті є дослідження проблеми особистісної самоідентифікації в романі Галини Пагутяк «Зачаровані музиканти».

Виклад основного матеріалу. Уже рецензенти перших творів Г. Пагутяк помітили домінуючий мотив, що стане наскрізним у її художньому доробку – мотив пошуку. Так, В. Положій у рецензії на збірку Г. Пагутяк «Діти» (1982) визначає творче кредо письменниці як пошук справжності, інакше – «пошук тих моральних цінностей, які й визначають людську подобизну як таку» [6, с. 145]. Є. Нахлік серед провідних тем творів, що увійшли до книг «Діти» та «Господар», називає тему пошуку героями свого місця в житті, власної суті [2, с. 116 – 118], «справжності» [1, с. 141–144].

Проза письменниці характеризується глибокою екзистенційною проблематикою, зокрема постколоніальної ідентичності, що підносить героя багатьох її романів на новий рівень художнього осмислення.

Г. Пагутяк у статті «Шевченко і постколоніальна свідомість» справедливо зазначає: «Сучасна українська література як явище постала із постколоніальної свідомості, і як тільки ця свідомість перестане домінувати в нашому суспільстві, відбудеться прорив і в літературі. А Тарас Шевченко в нас один на всі віки й іншого не буде» [5].

У розвитку мотиву пошуку інтерпретоване Г. Пагутяк своєрідне надзавдання, що вмотивовує сюжет більшості епізодів у романі «Зачаровані музиканти». Образові рефлектуючого Тітуса в романі протиставлено образ Сави, який будує власний світ. В авторській характеристиці такого бажання героя виділено важливу концепцію: «Сава – це боротьба з самотністю, абсурдна і дитинно-зворушлива» [3, с. 53]. Планета Земля, яку, за сюжетом твору, давно покинули люди, постає втраченим раєм, де, незважаючи на природні та техногенні катаклізми, панувала любов до ближнього, де «люди боялись одне одного втратити» [3, с. 69]. У своєму прагненні створити власний світ, нову цивілізацію герой повторює досвід своїх земних предків, які обробляли землю та самостійно будували житла. Такий спосіб життя є втіленням авторського ідеалу єднання з природою, що, у свою чергу, є свідченням повернення до первісного стану, тобто раю. Якщо в аналізованому романі Г. Пагутяк мотив пошуку втраченого раю пов'язаний насамперед з пам'яттю героїв про той стан світу, що асоціюється з раєм, та опозиційністю героя до світу, у якому він живе, то в романі «Компроміс», повістях «Гірчичне зерно», «Пан у чорному костюмі з блискучими гудзиками», «Бесіди з Перевізником» домінує мотив пошуку притулку, у розгортанні якого концептуальним є образ відчуженої від світу людини, яка прагне не подолати відчуженість, а знайти альтернативу жорстокому та бездуховному світові. Зав'язкою розгортання мотиву пошуку притулку в

романі «Компроміс» є усвідомлення випускником педагогічного ВНЗ, вихідцем із села Петром Канавченком власної безпритульності, що розуміється насамперед як відсутність житла в місті. Пошук притулку персонажем-маргіналом, відповідно, зводиться до спроб останнього залишитися в Києві і не повертатися до села.

У романі Г. Пагутяк таке розуміння села відсутнє, натомість акцентовано на пошуках Петром Канавченком духовного притулку (уже після здобуття ним притулку матеріального у вигляді квартири), що на сюжетному рівні розгорнуто через репрезентацію намагань героя подолати самотність, зустрітися з Марією. Образ Марії в романі теж зорієнтований на мотив утечі, реалізованої у вираженні її прагнення відмежуватися від зовнішнього світу, усамітнитися, замкнутися у внутрішньому, що сприймається як притулок від жорстокого світу. Деталь у характеристиці останнього досить промовиста: він потону в бруді. Розв'язка цієї ситуації як вихід зі стану самотності екстрапольована на мотив поступового вмирання, що започаткований в епізоді звістки про хворобу дівчини, де в активній позиції постав образ смерті як форми розплати за відчуженість від світу і як аналог притулку: «Десь на самому дні заховалась моя самотність. Скоро вона щезне зовсім. І тоді зникну я. Це нічого не змінить: я розчинюся в цьому світі, бо перестала себе йому протиставляти. Він, як і я, прямує до свого кінця. Коли мене вже перестануть мучити? Коли ніхто не перешкоджатиме моєму зникненню? Життя прожите. Це осінь, що мріє про зимовий сон» [3, с. 83]. У розвитку мотиву пошуку притулку в романі «Зачаровані музиканти» експліковано думку про те, що знайти порятунок від мертвотності світу неможливо, що наголошено у фіналі лібрето: самотійно знаходить вихід із лісу лише третій шукач, який є носієм ідеї платонічного кохання, що мало б акцентувати тезу: кохання врятує світ. Проте в просторі села, куди він потрапляє, втілено ідею співіснування живих з мертвими, відчуття несправжності того, що відбувається. Невипадково в його епіцентрі

дано ситуацію весілля, що гуляють вночі, – одруження з мертвою дівчиною. Мотив одруження з мертвою дівчиною пов'язано з образом саме третього шукача. Таким чином останнього залучено до світу мертвих. У хронотопі села – образи людей, які померли: «Прийшов хлопець з армії, хіба день дома побув, а на другий день знайшли в лісі: повісився» [3, с. 137]; «А заграйте мені хлопці такої, аби мій чоловік воскрес хоч на годину та випив би зі мною» [3, с. 139]; «Нема в неї ніякої дочки. Була, та вмерла у три годочки. Ще до війни. Від голоду» [3, с. 136].

У центрі заявленого роману – персонаж, який не відчуває себе щасливим серед ненависті й байдужості. У творі в активній позиції мотив самотності, що розгортається як вияв усвідомлення Марією власної самотності та своєї реакції на нещасливу долю. Образ дому асоціативно зорієнтований на відчуття захищеності й спокою, що відзначено і в характеристиці часу зображених подій: Святвечора, що символізує народження нового життя. З ним пов'язано відродження героїні, марковане настановою на розрив стосунків з чоловіком: «Сиділа за столом, заставленим найдками, і думала про те, що колись без крику й плачу візьме Ігорка і приїде сюди назавсім» [3, с. 146]. Повернення жінки з міста до села актуалізує думку про можливість віднайдення притулку в рідному домі.

Світ реальний постає через сприйняття його головною героїнею як такий, у якому людина приречена на самотність та відчуженість. Ключовим у зображенні героїні в потойбіччі є відчуття нею спокою. Перехід героїні в потойбічний світ теж є своєрідним проявом віднайдення притулку нею від світу реального. Головну роль у цьому переході віддано жінці.

Сюжетна лінія головний герой / Панна зорієнтована на обряд ініціації, що пов'язаний не лише з процесом переходу в паралельні виміри, а й з ідеєю пізнання, набуття нового досвіду, реалізованою через мотив пошуку коханої, поступового наближення до неї, розуміння її містичної суті. Важливим етапом обряду ініціації є вилучення героя з «людського роду» та автоматичне

включення його до певної групи, що нерідко супроводжується навмисним спотворенням тіла. Рана на грудях, що отримує герой роману «Зачаровані музиканти» в епізоді зустрічі з Панною, означає першу фазу обряду ініціації – вихід із звичного для нього оточення на поклик княгині.

Мандри Матвія – своєрідна форма індивідуалізації – становлення та розвиток особистості, досягнення нею повноти та цілісності буття. Індивідуалізація головного героя роману «Зачаровані музиканти» подієво розгортається як його поетапне звільнення від матеріального (відмова від одруження заради грошей, втрата хрестика як знак розриву зв'язків із батьком) та прилучення до духовного (епізодичні ситуації зустрічей із зачарованими музикантами, які вчать героя грати спочатку на бубні, потім на сопілці і нарешті – на скрипці).

Особливістю першої стадії обряду ініціації є констатація низки тимчасових смертей Матвія: утрата свідомості на ринку, що сприймається оточуючими як смерть, життя за монастирськими мурами як відхід від мирського життя, перетин річки (як символ переходу в інший світ), що інтерпретуються як загибель з подальшим воскресінням у новому статусі. В епізоді зустрічі Матвія з Панною оприявнюється тема його возз'єднання з Анімою, що, проте, не є ознакою досягнення цілісності, а лише етапу на шляху до Самості, який передбачає очищення від гріхів (змивання крові) та звільнення від одержимості (відторгнення серця як знак звільнення від почуттів). Осягнення героєм Самості метафорично передається через набуття здатності грати на скрипці, що тлумачиться як пізнання світової гармонії, духовне піднесення до Абсолюту.

З мотивом несамовитого кохання корелює образ чарівниці Докії, яка мешкала в крайній хаті села: « ті, хто живе в ній, ніби перебувають на межі двох світів і не бояться нічого» [3, с. 122]. Жінка відразу впізнала в Матвієві споріднену душу, адже вона також зазнала одержимості одним із Тих, хто літає в повітрі й живе під землею. Світ за Дунаєм, у якому упродовж року

перебувала Докія, має особливий часовий вимір: «То був не рік, а цілих сім, бо час серед тих, що літають у повітрі й живуть під землею, спливає по-іншому» [3, с. 137]. Перехід до іншого світу, відповідно до міфологічних прецедентів, вимагає певної плати. Звертаючись до Боніфація, Матвія та Івася, Княгиня пояснила: «Ступаючи в наш край, люди мусять позбутися того, чого в них найбільше. А будете вертатися, заберете назад» [3, с. 219]. Так, маршалок віддав «розум чоловіка поштивого, прагматичного» [3, с. 31], юний Домницький залишив в озері Обшир своє серце, а хлопчик розплатився розумінням. Наскрізний для творчості Г. Пагутяк образ Перевізника увиразнює міфопоетичний мотив переходу до іншого світу, який є утопічним утіленням ідеального співіснування людини і природи. Щоби потрапити до Пані, Матвій мав переплести через Дністер, який Перевіжник назвав Дунаєм. Боніфацій та Івась також мали перейти підземний Дунай, аби дістатися князівства. У «Сентиментальних мандрівках Галичиною» письменниця тлумачить семантику цього міфопоетичного образу: «Працюючи над «Зачарованими музикантами» я знайшла могутній символ «Дунай». Перепливти Дунай означає перейти межу неповернення в світ зла, спокуси, кривди, болю. За Дунаєм ти отримуєш як плату за неповернення і зречення тихий рай» [4, с. 162–163]. Перехід через цю ріку, на думку авторки, звільнює «від прокляття роду, від карми громади» [4, с. 57]. Саме цього потребував Матвій, якому Княгиня пояснила причину його поневірян: «Твій дід зрубав моє дерево. І за це його рід несе покуту. Ти можеш піти звідси, але твій син і син твого сина нестимуть її» [3, с. 218]. Серед інших персонажів, які репрезентують світ людей, умовно можна виділити тих, хто скептично ставиться до існування духів (слуга Петро); тих, хто усвідомлює наявність іншого світу, але не може контактувати з ним (шляхтич Миколай Р., слуга Осип); і тих, хто наділений даром бачити його (чарівниця Настя). Петро за недовірливе ставлення до духів був покараний: він загинув під уламками родового маєтку Домницьких. Миколай сповідував християнську віру та

разом з тим визнавав існування духів: «І чоловік відчув теж, наскільки він безборонний супроти очей, що стежать за ним – очей духів води, лук і дерев» [3, с. 59]. Осип під впливом чарівниці Насті поділяв уявлення про духів природи як про Божі створіння і прихильно ставився до них: «Хіба любити все живе – дерева, квіти, воду – се гріх? Господь усе це сотворив, а не диявол. І як хтось має ліпші очі чи вуха, то се дар Божий, а не диявола» [3, с. 62]. Така маркованість образів твору корелює з укоріненим у Біблії мотивом згубної сліпоти, який розгортається у низці творів Г. Пагутяк. У «Зачарованих музикантах» цей мотив увиразнюється у сцені, що зображує ніч зустрічі Князя та Княгині: у їхньому дворі збиралися «духи землі, повітря, води, дерев у подобі істот, яких люди часом бачать своїм вбогим зором» [3, с. 215].

Світ духів природи у романі оприявнюється через зорові, слухові й нюхові образи. Він дає про себе знати через світло, зелений колір якого, з одного боку, символізує життєдайність, а з іншого – слугує маркером зв'язку з потойбіччям: «Але виявилось, що за дверима не бракло світла, тільки то не було сіре вранішнє світло, а зелене, що йшло з найдалшого кутка. І воно пахло свіжо стятою майовою травою, соковитою і товстою, налітою дощами» [3, с. 29]. Чарівний запах рослин також оприсутнює духів природи. Ще одним атрибутом цього світу постає неземна музика, яку чує лише Матвій Домницький (для пастухів, які були поруч панича, вона лишилася непоміченою, бо вони «наче понапивалися сонного зілля» [3, с. 12]). Пані з огненным волоссям вперше з'явилася паничеві у супроводі трьох музикантів: «Вони пропливли над Матвієм, награвши музику, ні веселу, ні сумну, а якусь наче нелюдську» [3, с. 13]. Таким чином, семантика космічної гармонії може бути екстрапольована на топос країни за Дунаєм, представники якої з'являються у світі людей під звуки незвичайної мелодії, що надається до сприйняття лише обраним. Світ духів природи в «Зачарованих музикантах» наділений здатністю карати за несправедливо завдану йому кривду. Обійстя

Домницьких було зруйноване рослинами через гріх Григорія Домницького, який зрубав липу і збудував дім на недозволеному місці, тим самим потривоживши Тих, що живуть під землею і літають у повітрі: «Трава заволоділа дахом, підривала фундамент» [3, с. 60].

Висновки. Отже, у романі «Зачаровані музиканти» мандри головного героя Матвія – це своєрідна форма особистісної самоідентифікації – становлення та розвиток особистості, досягнення нею повноти та цілісності буття. Індивідуалізація головного героя роману «Зачаровані музиканти» подієво розгортається як його поетапне звільнення від матеріального та залучення до духовного.

Література

1. Бовсунівська Т. Типологія української посттоталітарної художньої деструкції світобудови (на матеріалі роману «Писар Східних Воріт Притулку» Г. Пагутяк). *Сучасність*. 2018. № 10. С. 146–151.
2. Нахлік Є. Між природою і цивілізацією. *Київ*. 2017. № 1. С. 141–144.
3. Пагутяк Г. Зачаровані музиканти: [роман]. Львів : ЛА «Піраміда», 2003. 176 с.
4. Пагутяк Г. Сентиментальні мандрівки Галичиною. Львів : ЛА «Піраміда», 2018. 304 с.
5. Пагутяк Г. Шевченко і постколоніальна свідомість. URL : <https://wz.lviv.ua/blogs/407818-shevchenko-i-postkolonialna-svidomist>
6. Положій В. У пошуках справжності. *Київ*. 2014. № 4. С. 145–148.

*Катерина ДОЛГА,
магістрантка I р.н.
історико-філологічного факультету
Університету Ушинського*

**СПЕЦИФІКА ФОЛЬКЛОРНОГО АСПЕКТУ ПОВІСТІ
О. КОБИЛЯНСЬКОЇ «В НЕДІЛЮ РАНО ЗІЛЛЯ КОПАЛА»**

Постановка проблеми. Творчість Ольги Кобилянської є складовою частиною сучасного україномовного літературного процесу, оскільки дослідження її творів розкриває важливість використання фольклору в літературі та його функціональне навантаження у творах письменниці. М. Старицький стосовно О. Кобилянської зазначав: «Пишна троянда в саду української літератури» [4], у такий спосіб він образно визначав її місце в літературному процесі кінця XIX – початку XX століття, вказуючи на особливості індивідуального стилю авторки.

Зміни в естетичній свідомості митців у період останніх десятиліть XIX ст. – початку XX ст. зумовили появу нового літературно-мистецького напрямку – модернізму. В українській літературі ранній модернізм був виражений культурно-історичним явищем, підтвердженням якого є особлива увага у творах письменників щодо національної самоідентифікації [5].

І. Франко слушно зазначав, що письменники-модерністи були патріотами, бо намагалися відтворити в літературі неповторність життя українського народу, використовуючи при цьому європейський модерністичний спосіб [2]. Ольга Кобилянська не була виключенням. Вона активно використовувала елементи психоаналізу – опис головних персонажів зсередини, застосовувала нові форми зображення, зокрема елементи фольклору: народні обряди, пісні, свята, символи, міфологічні образи. Саме використання фольклору сприяло утвердженню письменниці на позиціях реалізму та народності [1].

Повість Ольги Кобилянської «В неділю рано зілля копала», на думку літературознавця Є. Кирилюка, є «шедевром української літератури» [6]. Головним джерелом для написання зазначеного твору письменниці стала народна творчість.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Повість О. Кобилянської «В неділю рано зілля копала» привертала увагу науковців та літературознавців у зв'язку з використанням у ній українознавчих символів

та фольклорних аспектів. Маємо на увазі наукові розвідки В. Вознюка, О. Бабишкіна, Т. Гундорової, Є. Кирилюка, М. Лещенка, Р. Маркова тощо.

Мета статті – проаналізувати особливості фольклорних елементів у повісті О. Кобилянської «В неділю рано зілля копала».

Виклад основного матеріалу. Звернення до народної творчості в художніх творах має свою давню традицію. Письменники та поети черпали з народної словесності теми, сюжети, поетичні засоби мови. Теми творів брали з пісень, приказками називали свої твори. Традиція фольклорних елементів у художніх творах не обминула й модерністів, які намагалися переключити літературу на інтелектуальне спрямування. Справді, визначні письменники-модерністи написали свої найкращі твори під безпосереднім впливом і натхненням народної творчості. Помітним є фольклорний елемент у повісті О. Кобилянської «В неділю рано зілля копала».

Фольклорний мотив твору виражений у двох піснях: «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» та «Гей на Івана, гей на Купала», які були покладені в сюжетну канву повісті.

Перша пісня лежить в основі сюжету повісті. Вона несе любовний мотив – трагічне кохання хлопця до двох дівчат, яке робить нещасними всіх персонажів твору. Для О. Кобилянської зазначена пісня дала тільки загальні вказівки, тому авторка вирішила поставити перед собою завдання: поглибити психологію почуттів, пояснити підсвідомі та свідомі вчинки головних героїв.

Письменниця використала традиційне ім'я головного героя Гриця, також з пісні залишилася у повісті й чорноброва красуня, тільки вже з вигаданим ім'ям – Тетяна. Між обома героями у пісні та повісті є подібність: краса чорних брів, що «чарують» як у пісні; спосіб приготування чарівного зілля:

*«В неділю рано казала зілля копати,
в понеділок полоскати, вівторок варити,
а в середу зіллям лихо присипати» [7, с. 239].*

Так само співається й у пісні, крім останнього рядка:

*«В неділю рано зілля копала,
в понеділок пополоסקала,
А у вівторок зілля зварила,
В середу рано Гриця отруїла» [2].*

Друга пісня «Гей на Івана, гей на Купала» належить до циклу купальських пісень, в якій відтворено епізод ворожіння дівчат про майбутнє подружжя.

Пісня у повісті виконує певні функції. По-перше, доповнює оповідь фольклорними народно-поетичними епізодами. По-друге, підкреслює емоційне напруження героїні, вказуючи на попередження про нещасливий кінець кохання Туркині з Грицем: «Тетянин вінок захопив вир і його потягнуло у глибіню» [7, с. 167], поглянувши на дівчину Мавра промовила пророчі слова: «Не посватає тебе твій хлопець сеї осені» [7, с. 168]. По-третє, перші рядки пісні:

«Гей на Івана, гей на Купала...гей, гей, гей!

Красна дівчина долі шукала – гей, гей, гей!» [7, с. 167] стають музичним мотивом, який повторюється три рази у важливих моментах Тетяниного життя:

- 1) співає при матері, коли збожеволіла;
- 2) при мертвому Гриці;
- 3) ці рядки чуються Іванисі Дубисі перед трагічною розв'язкою повісті.

У такий спосіб купальська пісня стає супровідною до душевної трагедії головної героїні.

Окреме місце варто відвести циганському фольклорові, для якого характерний самобутній стиль та специфічна лексика. Давня циганська легенда розповідає, що колись давно в Єгипті предки циган не прийняли на відпочинок святої родини, і за те Господь засудив їх на вічну мандрівку по

світі. Мавра та Андронаті згадують про це у своїй бідності. Цигани моляться не Богу, а місяцю, який єдиний їм прихильний, поруч із смерекою («священним деревом»), що захищає їх від усякого зла. Ця легенда влітається у сюжет твору, адже ні Маврі, ні Андронаті не довелося вести тихе, мирне життя на одному місці, хоча вони мріяли і прагнули цього. Залучивши ці елементи, Ольга Кобилянська створила у творі колорит циганського побуту і немов висвітлила циганський характер зсередини, розкрила їхнє життєве наставлення [9].

Письменниця майстерно змальовує у повісті циганський фольклор. Він влітається у сюжет твору, допомагає читачеві зрозуміти характер персонажів та відчутти атмосферу побуту.

Фольклорними символами у творі можна вважати наступні образи: трембіта – є знаком смерті; вінок – дівоча доля; червоні маки – краса, гордість; сокіл – передвісник лиха; смерека – святе дерево, ліс – відмежування від зовнішнього світу; цвіт папороті – недосяжне щастя, зілля – вихід [9].

Символічними у творі також є кольори, через які письменниця передає читачеві внутрішній світ та душевні переживання персонажів. Аналізуючи твір, можемо зазначити, що домінуючими кольорами у повісті є чорний, червоний та білий. Розглянемо символічне навантаження цих кольорів.

Чорний колір несе нещастя, означає зло та віщує трагічну розв'язку повісті. Усім героям твору, яким були притаманні ознаки чорного, чорний колір приніс нещастя, горе, сльози або навіть смерть. Підтвердженням вищезазначеного є наступні цитати з твору.

Так, наприклад, створюючи образ Іванихи Дубихи, авторка зауважує, що це: «пані в чорно заповитій голові» [7, с. 32], «висока марна жінка в чорній одежі» [7, с. 33]. На початку повісті зазначається, що вона залишилася вдовою з однією дитиною – Тетяною. В кінці оповідання залишилася сама, адже Тетяна загинула.

Стосовно іншої героїні твору – Маври, письменниця зазначає: «чорне волосся, чорні очі», її зовнішності відповідає опис картини, коли до неї прийшов Гриць: «чорна закурена стіна» [7, с. 194], «на печі чорний, як циганське волосся кіт, ще вище на комині – чорний освоєний ворон» [7, с. 194]. Мавру чорний колір супроводжував усе життя: коли була молода – доля принесла нещастя, її вигнали з циганського табору та залишили без дитини саму; в кінці повісті нарешті зустрілася з сином, якого потім втратила знову, але вже назавжди.

В образі головної героїні Тетяни також можна помітити чорні фарби: «чорні густі брови», «чорні задумливі очі» [7, с. 52]. Покохала Гриця, через якого збожеволіла, отруїла його та загинула сама. А Гриць мав «чорного, як вуголь, коня, густогривого» [7, с. 80] на якому всюди роз'їжджав.

Таким чином, чорний колір – це символ горя, нещастя, лиха та смерті. Образ чорних барв допомагає відчутти наближення лиха та трагічної розв'язки повісті.

Антиподом чорного кольору у творі є білий колір: циганка Мавра покохала білого пана, зрадивши чоловікові, народила «дитину напрочуд білу» [7, с. 7]; білий камінь, біля якого росло зілля, яке принесло смерть Грицю, а потім Тетяні й горе усім; біла стежка, на якій зустрілися чорноброва Тетяна та білолиций Гриць. Тож, білий колір є символом зруйнованих надій, підкреслює горе людей.

Згадка про червоний колір у повісті також є важливою: росли коло хати Іванихи Дубихи «великі червоні зимуючі в землі маки, яких в цілім селі ніхто, окрім неї, не мав» [7, с. 5]; червона хустка Маври; червоні маки, у які завжди була завітчана Тетяна.

Як зазначає Б. Дем'яненко, червоний колір є, з одного боку символом війни, кровопролиття, ворожнечі, люті, трагедії, а з іншого боку, – символом любові та краси [5, с. 860]. Це визначення стосується і повісті О. Кобилянської. Так, наприклад, червоний колір підкреслює зовнішню красу

Тетяни, коли вона квітчається у червоні маки. Гриць, сумуючи за Туркинею згадує: «Така вона пишна, така вона горда...перед очима тільки чорні очі, чорні брови, два червоні цвіти маку» [7, с. 102].

На противагу цьому червоний цвіт маків у розв'язці твору приносить нам трагічну новину про те, що Тетяна загинула. Мати, шукаючи Тетяну, знаходить лише червоні маки: «притулившись до каменя, один великий цвіт червоного маку; другий, припершись аж до берега ріки, ждав – і як той, і собі не рухався... Довго, довго дивилася на них Іваниха Дубиха – далі відвертається...» [7, с. 253].

Як бачимо, О. Кобилянська завдяки чорним, білим та червоним кольорам показує читачеві душевний стан, розкриває почуття та переживання героїв, передає трагічність ситуації.

До фольклорних аспектів повісті також можемо віднести голосіння. За визначенням, голосіння – це традиційний спосіб вираження болю з приводу смерті близької людини. Голосіння стали обов'язковим супроводом похорон і поминок, голосити було своєрідним обрядом [3, 8]. Похоронні голосіння були досить поширеними територією України. Вони зафіксовані на Бойківщині, Поділлі, Гуцульщині, Київщині, Буковині, Чернігівщині, Кіровоградщині, Харківщині, Херсонщині. Характерною особливістю голосінь Західної України було трембітати небіжчику. Цей звичай є залишком стародавніх традицій як складник похоронного обряду [8].

В. Шухевич у своїй праці «Гуцульщина», зазначає, що участь у похороні трембітарів – чи не основна характеристика гуцульського похорону. Науковець також стверджує, що це окраса та візитна картка Гуцульщини. Трембітання в той час виконувало основну функцію – інформування. Означення сумної, протяжної гри трембіти свідчило про смерть людини [10].

Згадка про голосіння у творі О. Кобилянської виражена сумним звучанням трембіти та з'являється ще у зав'язці, коли Андронаті рано вранці ніс свого білого онука до чужого дому: «З противної гори, відділеною від

нього лиш невеликою долиною, обзивається голос трембіти. Так зрання? Так. Се справді голос гірської трембіти, яка щось заповідає сумно і протяжно, мов виразний жаль. Андронаті здається, що її голос всім своїм смутком звалюється на нього» [7, с. 25], «Андронаті не здержався і сплакав при звуках сеї трембіти. Недобре віщував сей шум трембіти поранком» [7, с. 25]. У зазначеному епізоді не дуже чітко звучить мотив голосіння, але з розмови Андронаті та чабана, читач впевнюється у цьому. Повертаючись по стежці, Андронаті зустрів чабана, у якого запитав, чому ще перед сходом сонця звучала трембіта, на що той відповів: «Мабуть, якийсь багач помер. Бідний не має овець і полонин, то за ним не буде трембіта жаліти» [7, с. 26].

Також повторне звучання трембіти спостерігаємо у розв'язці повісті – на похованні Гриця: «Андронаті не помітив, як остаточно по голосінні зболілої доньки заслухався в жалібну гру трембіти, що неслась горою недалеко хати. Вона нагадала йому своїм смутком щось давно минуле. Давно-давненько, дуже давно, вона також так смутком вигравала – пригадав він собі» [7, с. 248].

О. Кобилянська ніби підштовхує читача до думки: як склалася б доля Гриця, якби Андронаті не забрав його у Маври та прислухався до звучання трембіти, невіддаючи на виховання до чужих людей? Підтвердженням вищезазначеного є наступна цитата з повісті: «Він тоді стояв рано зі сходом сонця високо на горі сього села і держав білого внука на руках... Держачи отак, глядів в сивій ранішній імлі дитині за долею. Імла не здіймалася. Не бачив він тоді через імлу сонця, але воно було! В його внука була доля. Ждала лиш на нього, як те раннє сонце за імлою – чому не осягнув її?» [7, с. 248].

Висновок. Таким чином, повість Ольги Кобилянської «В неділю рано зілля копала» багата на фольклорні елементи. Сюжет твору письменниця наповнила використанням двох пісень «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» та «Гей на Івана, гей на Купала». Перша пісня несе любовний

мотив, друга пісня – трагедію головної героїні. Колоративним компонентом у повісті найбільш проявляються чорні, білі та червоні фарби. За допомогою символічного навантаження кольорів, письменниця дозволяє читачеві відчутти переживання та душевний стан героїв, зануритися у життя українців того часу. Використовуючи звичаї українців Західної України, авторка вказує на важливість символів, голосінь, обрядів, прикмет та ворожінь в фольклорній системі українців.

Письменниця, зображуючи трагічну долю героїв, неодноразово ставить запитання: чия в цьому вина? І хоч вона не дає чіткої відповіді, але наводить на висновок, що винне те зло й соціальна нерівність, які роблять Мавру та Андронаті нещасними, винен також і Гриць, який, всупереч загальноприйнятій моралі, кохає двох дівчат.

Отже, повість Ольги Кобилянської «В неділю рано зілля копала» – це не просто переспів народної пісні, не просто розповідь про трагічне кохання хлопця до двох дівчат, а й глибоко філософський твір про долю людини, про її відповідальність за свої вчинки, про наслідки наших вчинків, про їхній вплив не тільки на життя конкретної людини, а й на життя її близьких.

Література

1. Бабишкін О. Ольга Кобилянська. Нарис про життя і творчість. Львів : Книжково-журн. Вид-во, 1983. 250 с.
2. Вознюк В. Про Ольгу Кобилянську. Нові матеріали. Роздуми. Знахідки. Київ : Дніпро, 1995. 125 с.
3. Гнатюк В. Похоронні звичаї й обряди: Етногр. зб. Львів, 1912. Т. 32. 444 с.
4. Гундорова Т. Неоромантичні тенденції творчості О. Кобилянської. *Радянське літературознавство*. 1988. № 11. С. 32–42.
5. Енциклопедичний словник символів культури України. 5-те вид. Корсунь-Шевченківський: В. М. Гавришенко, 2015. 912 с.
6. Кирилюк Є. Ольга Кобилянська. Київ, 1949. 275 с.

7. Кобилянська О. В неділю рано зілля копала. Харків : Фоліо, 2021. 253 с.
8. Коваль-Фучило І. Традиція голосіння в похоронному ритуалі слов'ян. *Етнічна історія народів Європи*. 1999. № 2. С. 65–68.
9. Марків Р. Фольклорні образи та символи у повістях «Земля» та «В неділю рано зілля копала» Ольги Кобилянської. Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2001. 181 с.
10. Шухевич В. Гуцульщина. Харків : Олександр Савчук, 2018. 1218 с.

*Світлана ЗАВАРІНА,
магістрантка 1 р. н.
історико-філологічного факультету
Університету Ушинського*

ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНІ МОТИВИ У РОМАНІСТИЦІ ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО

Постановка проблеми. У культурі ХХ століття значного поширення набуває філософія екзистенціалізму. Це особливий напрям у філософії, який зароджується у працях Серена К'єркегора у середині ХІХ ст. А популярності набуває у кризовий період історії після Першої світової війни.

Згодом філософські ідеї екзистенціалізму набувають поширення і в художній літературі. Варто згадати твори знаних письменників-філософів Ж. П. Сартра та А. Камю. Тому під час інтерпретації епічних, ліричних, драматичних текстів доволі часто мова заходить про екзистенціальні мотиви, екзистенціальний дискурс.

Екзистенціалізм – це вчення про екзистенцію (у перекладі з латинської термін означає «існування»). «Екзистенція – філософська категорія для означення конкретного буття в існуванні, що зазнала семантичної еволюції... Йдеться про неперерваний вибір людиною своїх можливостей,

конструювання свого майбутнього, постійну її незавершеність – аж до смерті, входження у світ» [3, с. 317]. За допомогою екзистенції «...висвітлюють онтологічно первісні, дерективні, самодостатні акти людського розуміння, переживання та самотлумачення, що не зводяться до об'єктивної думки, а формують рефлективну, раціональну діяльність» [3, с. 318].

За своєю сутністю «екзистенціалізм – це філософія свободи й свідомого вибору, філософія творчості життя, мужності бути, мужності жити, робити вибір у житті. Однією з причин появи цієї філософії є «вивітрювання християнства» в душах людей, «смерть Бога», а замість цього людям не було чого дати і в їхніх душах народжувався хаос та страх, невпевненість у собі і своїх можливостях, нерозуміння світу й вад суспільства взагалі» [2, с. 48].

Письменники ХХ ст. прагнуть зануритися у складний внутрішній світ сучасної людини, пізнати її життя-існування у кризовий період, коли необхідно приймати складні рішення, робити вибір, усвідомлювати власну внутрішню сутність. Такі підходи до творчості вимагають і відповідну методологію їх вивчення. Тому сьогодні мова йде про екзистенціальне літературознавство.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вітчизняні літературознавці виявляють доволі інтенсивне зацікавлення щодо екзистенційного дискурсу в українській літературі. Хоча екзистенціалізм в Україні не набув такого широкого розповсюдження, як, у Франції чи Німеччині, але ці ідеї все ж знайшли відображення в багатьох художніх творах. Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. з'явилися окремі дослідження, присвячені проблемам екзистенціалізму, передусім у творчості поетів «Молодої музи», М. Яцкова, М. Хвильового, В. Підмогильного. У цьому напрямку значущими є напрацювання І. Василюшина, А. Гурбанської, Л. Пізнюк, Н. Полохової, Г. Токмань, Ю. Шереха, та багатьох інших науковців.

Першим, хто звернувся до осмислення творчості В. Підмогильного з позицій екзистенціалізму, був М. Тарнавський, згодом – Л. Коломієць. На екзистенціальний дискурс в українській літературі й, зокрема, в прозі В. Підмогильного звернула увагу С. Павличко у монографії «Дискурс модернізму в українській літературі». В. Колп дослідила риси екзистенціалізму в оповіданнях митця [9, с. 62].

Грунтовною стосовно вивчення екзистенціальних мотивів у творчості Валер'яна Підмогильного є стаття Лесі Пізнюк «Проблеми відчуження і абсурду в «Місті» Підмогильного», авторка якої, аналізуючи роман «Місто» у контексті європейської екзистенціальної романістики, наголошує, що філософські погляди письменника можна розглядати як предтечу екзистенціальної філософії та «безсумнівним потвердженням плідного розвитку екзистенціалізму як світоглядної естетичної системи в Україні ще на початку ХХ століття» [9, с. 66].

Мета статті передбачає дослідження екзистенціальних мотивів у романах Валер'яна Підмогильного «Місто» та «Невеличка драма».

Виклад основного матеріалу. Українське літературне Відродження двадцятих років ХХ століття не можливо уявити без талановитих здобутків Валер'яна Підмогильного. Це «самобутній український письменник європейського масштабу, майстер змалювання внутрішніх суперечностей людини в буремну епоху початку ХХ ст.» [10, с. 383]. Художньою творчістю митець займався усього лише п'ятнадцять років. Відомо, що прозаїк доволі рано почав писати оповідання, активно співпрацювати з видавництвами, перекладати французьку класику. У розквіті таланту (у тридцять чотири роки), письменника було заарештовано, вирвано з літературного життя за небажання бути пристосуванцем, писати наперед визначені теми.

Через трагічні обставини доробок митця кількісно невеликий. Він був автором ряду новелістичних збірок, трьох повістей, двох романів, чисельних перекладів. Перекладав прозаїк відомі твори французьких письменників М.

Ф. А. Вольтера, Д. Дідро, В. Гюго, О. Бальзака, А. Доде, Г. Мопассана, П. Меріме, А. Франса. Про його переклади ще наприкінці 20-х років академік О. Білецький сказав, що ними «сміливо може пишатися українська література...» [5, с. 6].

Перші юнацькі спроби В. Підмогильного припадають на 1918 рік, коли письменнику-початківцю були лише 17 років. Уже у ранніх творах простежуються психологічні підходи до творчості. Літературознавець Володимир Мельник вбачає у них традиції таких майстрів слова, як Михайло Коцюбинський, Василь Стефаник, Леся Українка, Володимир Винниченко. Дослідник, апелюючи до думок Івана Франка, підкреслює, що «...осмислюючи новаторство молоді прози початку ХХ ст., відзначав, що нове тут криється не в темах, а в способі трактування тих тем письменниками, в умінні бачити і відчувати життєві явища...» [5, с. 7]. У дев'ятнадцять років прозаїк дебютує новелістичною збіркою з епатажною назвою «Твори. Том І» (1920). Згодом вийшли друком наступні збірки новел та оповідань: «В епідемічному бараці» (1922), «Повстанці» та інші оповідання» (1923), «Військовий літун» (1924), «Без хліба» (1927). У центрі уваги митця перебуває складний світ його сучасника.

Літературознавець О. Романенко наголошує: «Душі його героїв – це арена вічного двобою духу і тіла, добра і зла. Проза В. Підмогильного є довершеним зразком аналітико-інтелектуального письма, в якому через філософський діалог, монолог, лаконічну композицію, суворо вивірене слово розкрито екзистенційні аспекти буття людини» [10, с. 383]. Саме ці «екзистенційні аспекти буття людини» і викликають особливе зацікавлення і читачів, і науковців. Показовими у цьому плані є романи письменника.

Більшість критиків та дослідників творчої спадщини Валер'яна Підмогильного визнають екзистенційне спрямування прози автора. Але водночас необхідно визнати, що навряд чи автор був ознайомлений з філософією екзистенціалізму. Це в жодному разі не означає, що

В. Підмогильний був мало обізнаний з європейською літературою. Юрій Шевельов характеризує романи В. Підмогильного як «передекзистенційні», тому що твори його з'явилися раніше на 15-20 років, ніж більшість творів екзистенціалістів у Європі. Це романи у передчутті екзистенційності, бо у «Невеличкій драмі» не випадково з'являються імена К'еркегора та Кайзерлінга, а камерність цього роману схожа на камерність роману «Нудота» Сартра, що з'явився значно пізніше [11, с. 392]. Таке було можливим через обізнаність митця з європейською класикою та філософією, а також тому, що філософські ідеї екзистенціалізму вже давно визрівали у мистецьких колах.

У романах Валер'яна Підмогильного «Місто» та «Невеличка драма» простежуємо такі екзистенціальні поняття, як «вибір себе чи не себе», «абсурд», «страх», «самотність», «відчуження», «погранична ситуація», «мужність бути», конфлікт «розум - почуття», «бунт». Зокрема, Раїса Мовчан наголошує: «Його людина екзистенційна. Її бунт не є бунтом проти всього світу, а тільки його недосконалості, тому найчастіше він виражається у внутрішньому спротиві самому собі, виборі в самому собі» [6, с. 11]. Тому дослідниця робить слушний висновок про антисоціальність, позаідеологічність персонажів В. Підмогильного. Його образ людини завжди трагедійний, але не фатально відчужений, екзистенційно самотній, однак ця самотність стає мотивом до глибшого самоусвідомлення у світі. Все це незаперечні ознаки модерністичності індивідуального стилю Валер'яна Підмогильного [6, с. 12].

У центрі письменницької уваги в аналізованих романах перебувають неординарні творчі особистості. У «Місті» – Степан Радченко, а у «Невеличкій драмі» – це Марта Висоцька. Обидва персонажі самотні, відчують абсурдність оточуючого світу. Розгортаючи сюжетну лінію Степана Радченка, автор повсякчас вживає ключові поняття екзистенціалізму для позначення емоційних почуттів персонажа: «чужий», «нудота»,

«самотність», «байдужість», «абсурд», «смерть». Найбільше романіста турбує відчуженість героя у столичному місті. Степан Радченко приїздить до столиці із села, чоловікові тут усе чуже, незнайоме, йому страшно, незвично, незатишно у Києві.

Відчуження простежуємо у Степана Радченка з перших кроків його знайомства з абсурдним міським життям. Персонажу здається, що «... все навкруги дивне і чуже. Він бачив тир..., ятки з морозивом, пивом, квасом, перекупок... так звичайно тут є, так було... так буде і надалі. І всьому цьому він був чужий» [8, с. 320]. Не випадково у зазначеному епізоді декілька разів повторюється епітет «чужий». Стан відчуженості Радченко відчуває і вдруге, коли підійшов до книгарні. Степан навіть зрадив, бо багато читав, працював у бібліотеці. Але це було чергове розчарування. Герой побачив за вітриною дуже багато книжок і серед них – лише одну, яку читав: «В них немов зосередилось все те чуже, що мимоволі лякало його, всі небезпеки, що він мусів побороти в місті...» [8, с. 320]. Тому герой відчуває себе «... посланцем, що виконує надзвичайно важливе, тільки чуже доручення» [8, с. 320]. В експозиції твору переважає стан відчуження персонажа до усього нового у місті.

Натомість Марта Висоцька, героїня роману «Невеличка драма», в експозиції твору уже адаптувалася у столиці. Вона живе у Києві більше восьми місяців. Дівчина має роботу, знімає помешкання та мріє про справжнє кохання, про яке так багато читала у книжках. У Марту закохані Льова Роттер, Безпалько, Дмитро Стайничий, сусід Іванчук, але дівчина не відповідає їм взаємністю. Вона перебуває у стані передчуття кохання. Тому в емоційному плані вона відчуває нудоту: «Щось таке, як душевна нудота – легке й неприємне чуття розлагодженості всередині, як ніби в трибки душі потрапило стороннє твориво, чіплялось зубців і гальмувало їх поправний ритм» [7, с. 24]. Дівчині сумно та нудно серед свого оточення.

Марта, спілкуючись з Льовою, нарікає на свою самотність: «Я сьогодні і взагалі останній час дуже погано себе почуваю... Якась неврастенія. Так іноді стане важко й... неприємно. І потім самотність...» [7, с. 39]. Характеризуючи її можна сказати, що вона – мрійниця. І мріє вона про нареченого, зізнаючись, що раніше дівчатам було легше мріяти про принців, а зараз треба мріяти про комісарів, а це доволі складно. Фактично дівчина поглинута цими мріями: «А дівчина чи взагалі молодість без мрії – це якось нудно... Мрії – це добра половина нашого життя, правда? » [7, с. 38]. Згодом Марта зустрічає те справжнє, на її думку, кохання. Вона була щасливою з Юрієм, але недовго. Тому у романі «Невеличка драма» домінуючим стає екзистенціальний мотив нездійснених сподівань.

У «Місті» композиційний поділ твору на дві частини дає уявлення про різну насиченість у використанні екзистенціальних мотивів. Якщо у першій частині роману ці відчуття героя, його існування у світі, супроводжувались мотивом переможного абсурду, то в другій частині вони не так різко акцентуються автором, а сам герой визнає безглуздя боротьби з абсурдом і сприймає світ таким, яким він є. Таким чином, Степан перетворюється на складову частину абсурду і стає на шлях щирості та відвертості з собою.

Боротьба із безглуздою системою, хаосом, які герой намагається спершу змінити, впорядкувати, позитивних результатів не дає. Зокрема невдалою була спроба навести лад у редакції, прагнення все встигнути, бо Радченко «... через кілька днів уже зрозумів, як мало талантів, яка невдячна робота шукати перлів у цьому паперовому морі. І, зрештою, став такий, як кожен мусить стати, як тюремник ... серед в'язнів» [8, с. 476]. Степан сам перетворюється на частину цього скрізь пануючого абсурду, стає гвинтиком великої абсурдної системи, автоматом, який вчасно й сумлінно виконує свою роботу, хай і позбавлену жодного сенсу. Він вдало імітує стандартну поведінку, але такі зміни шкідливі для його особистості. Перебуваючи наодинці із собою, він відчуває гостру відчуженість, тому поглиблюється

конфлікт між тілом та розумом, між тваринним й «ангельським». «Усі характери у «Місті» оформлені до певної міри внутрішнім конфліктом між матерією і духом, сказавши простіше, між розумом і тілом. Ангельське є напрямом інтелектуальним, розумовим, духовим, тваринне – секс, споживання. Конфлікт між духом і тілом, який є частиною конфлікту між сподіваннями і дійсністю, мусить остаточно лишатися нерозв'язаним. Абсурд є неунікною прикметою людського існування» [1, с. 62].

Головний персонаж роману «Місто» еволюціонує від освіченого селянського хлопця, який стає студентом інституту, письменником-початківцем та врешті-решт досягає слави знаного письменника. Таким чином Валер'ян Підмогильний розкриває проблему творчості, яка є досить важливою у філософії екзистенціалістів. На думку Гайдеггера, письменник у своєму творі виражає тільки себе, а не об'єктивну реальність. Створена ним дійсність стоїть над часом та суспільством, бо розкриває таємницю буття взагалі. Мистецтво не можна аналізувати, інтерпретувати, його потрібно тільки пережити, бо це – символ. Правда, яку несе твір, завжди суб'єктивна та індивідуальна, бо реальність піддається у художньому творі «запереченню», вона «переборюється», підтверджуючи активність свідомого й підсвідомого митця [4, с. 225].

Загальновідомою є думка, що проблеми митця і творчості в естетиці екзистенціалістів посідають особливе місце, мистецтву надається самодостатність як продуктивному шляхові пізнання істини. Коли творець плаче і стогне, чується «прекрасна музика» (С. К'єркегор). За А. Камю, митець не підвладний впливові абсурду, бо у своїй роботі може безконечно відтворювати й знищувати його. Ж.-П. Сартр в романі «Нудота» розглядає митця як людину, котра творчістю може перебороти абсурд та нудоту життя і повернути собі відчуття цілісності, гармонії, виправдати своє існування [1, с. 31].

Радченко прагне виправдати своє існування і в розв'язці роману «в

тиші лампи над столом» починає писати «свою повість про людей» [8, с. 538]. Чи буде вона дописана, читач не знає. В. Підмогильний залишає фінал твору відкритим. Письменник у романі «Місто» дотримується сюжету, зовнішнього і внутрішнього, логічно розгортає і завершує його. Усі сюжетні лінії більшості персонажів роману завершені. Степан Радченко був знайомий або зустрічався з ними у першій частині роману. У другій частині Радченко зустрічається з ними повторно, щоб простежити зміни у розвитку не лише самого героя, а і його знайомих, їхній прогрес чи регрес. Степан дізнається, що Левко закінчив інститут і повертається у село, Задорожній одружився, працює і задоволений життям, Надійка теж досягла своєї мрії, вийшла заміж. І саме доля Надійки особливо вразила Степана. Він сподівався, що закохана дівчина у сльозах десь чекає на його повернення. А вона одружилася з іншим та чекає дитину. Названі персонажі реалізували свої мрії. Але не хочуть ставити перед собою ще якісь, вищі цілі, тому автор показує їхні життєві позиції завершеними, їхня доля уже визначена наперед.

Лишаються незакінченими у романі лише три сюжетні лінії: Радченка, Вигорського, Рити. Спільне у них те, що це люди мистецтва, які зуміли внутрішньо перебороти зовнішній абсурд, поєднати або примирити вічно конфліктуєчі голоси розуму й тіла. Вони мають мету у житті, за ними майбутнє, перспективи. Через долі названих персонажів автором наголошується торжество духу творчості, а не абсурдність буття, залишаючи надію на подолання антигуманної системи соціалізму із «тваринним» обличчям, незважаючи на тиск на інтелектуальну частину суспільства, на неможливі умови для творчої праці [9, с. 66]. На той час для Валер'яна Підмогильного література була тим омріяним острівцем свободи, де ще можна було бути щирим, чесним із собою і, «... попередньо закодувавши, говорити про насутні проблеми, де можна було відкинути нав'язані ззовні ілюзії й тверезо аналізувати оточуючий світ» [9, с. 66]. Митець переконаний,

що у художньому творі можна бути чесним і відвертим, саме за творчістю бачить найбільшу перспективу.

Висновки. У романах Валер'яна Підмогильного «Місто» та «Невеличка драма» наскрізними екзистенціальними мотивами стають відчуження, нудота, самотність, байдужість, нездійсненні сподівання, абсурд, самореалізація у творчості, смерть. Проблеми митця і творчості в естетиці екзистенціалістів посідають значуще місце. У «Невеличкій драмі» спостерігаємо оригінальні роздуми про сучасну поезію, про творчість загалом. Але у «Місті» здійснюється новаційне для української літератури художнє дослідження внутрішнього світу письменника-початківця, творчого процесу, пошуку свого героя (еволюція Радченка-письменника від образу бритви до «повіді про людей»).

Тож, у підсумку наголосимо, що романи В. Підмогильного «Місто» та «Невеличка драма» – це новаторські модерністські твори новітньої української літератури, у яких домінуючими стають екзистенціальні мотиви.

Література

1. Денисова Т. Екзистенціалізм і сучасний американський роман. Київ : наукова думка, 1985. 243 с.
2. Колп В. Мала проза Валер'яна Підмогильного: риси екзистенціалізму. *Слово і час*. 1999. № 2. С. 47 – 51.
3. Літературознавча енциклопедія: у двох томах / автор-укладач Ю. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т.1. 608 с.
4. Літературознавчий словник-довідник / упоряд. Р. Гром'як, Ю. Ковалів, В. Теремко. 2-ге вид. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
5. Мельник В. Валер'ян Підмогильний. *Підмогильний В. Оповідання. Повість. Романи*. Київ, 1991. С. 5 – 24.
6. Мовчан Р. Український модерністичний роман: «Місто», «Невеличка драма» В. Підмогильного. *Дивослово*. 2001. № 2. С. 11 – 14.

7. Підмогильний В. Невеличка драма. *Досвід кохання і критика чистого розуму* / Упоряд. О. Галета. Київ, 2003. С. 21 – 244.
8. Підмогильний В. Оповідання. Повість. Романи. Київ : Наукова думка, 1991. 800 с.
9. Пізнюк Л. Проблеми відчуження і абсурду у «Місті» В. Підмогильного. *Слово і час*. 2000. № 5. С. 62 – 66.
10. Романенко О. Валер'ян Підмогильний. *Історія української літератури ХХ – поч. ХХІ ст. : навч. посіб. : у 3 т. / за ред. В. І. Кузьменка*. Київ, 2013. Т. 1. С. 383-392.
11. Шевельов Ю. Білок і його забурення. *Шевельов Ю. Вибрані праці: у 2 кн.* Київ, 2008. Кн. 2. Літературознавство. С. 382-392.

Лариса КАТАШИНСЬКА
магістрантка 1 р. н.
історико-філологічного факультету
Університету Ушинського

АСПЕКТИ ОБРАЗНОЇ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ У РОМАНІ І. БАГРЯНОГО «ТИГРОЛОВИ»

Постановка проблеми. Серед українських діаспорних письменників-прозаїків самобутнім талантом вирізняється творчий доробок Івана Багряного, поета, прозаїка, драматурга, публіциста, громадського і політичного діяча. Проводжаючи в останню дорогу митця, літературознавець Григорій Костюк наголошував, що українська література втратила «... в розквіті творчих сил насамперед оригінального, вникливого, перманентно неспокійного письменника, поета великої уяви, схвильованої суспільної і душевної напруги, поета самобутнього образно-мистецького бачення світу» [5, с. 829]. Іван Багряний формується як письменник у буремні двадцяті роки ХХ століття. На світогляд митця значний вплив мали традиції рідного краю,

родина, письменники, творчістю яких захоплювався (Володимир Винниченко, Борис Антоненко-Давидович, Микола Хвильовий та ін.).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. За життя Іван Багряний, хоча й користувався заслуженою увагою читачів, критиків, видавців, все ж таки майже повністю залишався поза увагою академічних літературознавчих досліджень. Саме у незалежній Україні, коли творчий доробок митця стає предметом скупуютьозного наукового дослідження, коли вводяться в читацьке коло його тексти, коли здійснюється спроба концептуально переосмислити філософсько-естетичну платформу письменника, актуальним є звернення до осмислення своєрідності поезики окремо взятих творів прозаїка.

Назвати ж Івана Багряного письменником малодосліджуваним також не можна. Певну увагу приділяли аналізу його творчості у 30-х роках, ще до арешту, Михайло Доленго, Іван Ярмолинський, згодом закордонні дослідники: Василь Гришко, Дмитро Нитченко, Ігор Качуровський, Ігор Костецький, Григорій Костюк, Юрій Лавріненко, Михайло Шлемкевич, Юрій Шерех. Серед сучасних українських дослідників вирізняються роботи Людмили Михиди «Іван Багряний: таємниці творчої лабораторії. Мала проза» (простежується еволюція становлення прозаїка від малих епічних форм до масштабної романістики [6, с. 7 –193]), Григорія Клочека «Романи І. Багряного «Тигролови» і «Сад Гетсиманський»» (шкільні версії аналізу романів «Тигролови» та «Сад Гетсиманський» [4, с. 5 – 76]) та Максима Балаклицького ««Нова релігійність» Івана Багряного» (досліджується релігійне мислення письменника [2, с. 3 – 165]), останній, характеризуючи дослідження творчості Івана Багряного, зазначає: «Проте часто складається враження, що ці пласти досліджень залишаються наче осторонь одне від одного і рано говорити про синтез загального наукового досвіду в цьому питанні. Якщо є такі спроби, то вони часто відбуваються епізодично чи принагідно» [2, с. 7]. Тому чимало «білих плям» залишилося ще відкрити в життєвій і творчій біографії прозаїка.

Тож, як у сучасному українському літературознавстві, так і у літературній науці діаспори ще немає комплексного дослідження поетики образної візуалізації у творчості І. Багряного, зокрема своєрідних засобів творення портретних та пейзажних візуальних образів в епічних творах письменника, а без цих досліджень картина духовно-інтелектуального розвитку українського письменства у ХХ ст. буде неповною й однобокою.

Мета статті передбачає ґрунтовний аналіз засобів образної візуалізації у романі І. Багряного «Тигролови».

Виклад основного матеріалу. У монографії Григорія Клочека «Поетика візуальності Тараса Шевченка» увага акцентується на тому, що художня література є мистецтвом візуальним, де переважають зорові образи [3, с. 9]. Саме через зорові образи у романі Івана Багряного «Тигролови» розкривається характер Григорія Многогрішного. Уявлення про зовнішність персонажа складається поступово. Спочатку бачимо у з вікні вагона для ув'язнених дві цятки блискучих очей, а потім – бліде обличчя. Чоловік з гнівом кидає услід начальнику етапу, що на черговій зупинці перевіряв його присутність, такі слова: «Бережеш-ш?! С-собака!..» [1, с. 39]. Фраза ця виражала гнів та презирство.

Після втечі з потяга, під час блукань у тайзі, бачимо персонажа дуже виснаженим, обірваним, з давно не голеним обличчям. Коли ж поголився знайденим і самим же відточеним мисливським ножом і побачив своє відображення у воді, то йому «... самому стало себе шкода, шкода того безжурного, молодого веселого обличчя, що колись зводило дівчат з розуму... З води дивилось суворе, металеве обличчя. Ще молоде, але... І ті прямовисні зморшки межі бровами, і крилаті брови, заломлені уперто... Великі очі горіли немов у божевільного» [1, с. 43]. Здушений, наснажений гнівом голос, і великі, майже з божевільним блиском очі є наслідком немислимим для людини фізичних та моральних страждань, яких він зазнав у катівнях НКВД.

Згодом, коли Григорій відтане душею у затишній атмосфері родини Сірків, той божевільний блиск у його очах зникне. Він заспокоївся, увійшов у свій звичний духовний і фізичний стан. У подальшому письменник майже не вдається до деталей, які конкретизували його зовнішній вигляд, але він уміло створював у читача враження від Многогрішного як від фізично довершеного чоловіка. Це справжній атлет, як про це зазначалось у чекістській телеграмі (високий, статурний). Разом із досвідченими і загартованими у мисливських походах Сірками він витримує важкі фізичні навантаження. Але справа не тільки у фізичній силі та витривалості. Помітною стає його психофізіологічна обдарованість. Він влучний стрілець, виявляє прекрасну реакцію при ловлі тигра – виконав при цьому чи не найвідповідальніше завдання [4, с. 15].

Аналізуючи роман, літературознавець Григорій Клочек помічає риси схожості з іншим сучасним мистецтвом – кіно і проводить паралелі, називаючи персонажа «суперменом». «Григорій Многогрішний, дійсно, за всіма зовнішніми ознаками повністю підпадає під таке визначення. Та вся справа у тому, що від звичних для нашого глядацького кінодосвіду уявлень про супермена, для якого головними ознаками є фізична сила, мужність та наполегливість у досягненні мети, Григорій Многогрішний відрізняється тим, чого у «кіношних» суперменів нема в помині, а саме – неабияким інтелектом, гуманністю, високою моральністю, а головне – абсолютною відданістю одній виключно шляхетній ідеї» [4, с. 16].

Про визначальну для формування особистості Григорія силу цієї ідеї Іван Багряний говорить рідко. Моменти, де про це йдеться, немовби губляться в тексті. Далеко не всі коментатори звертають на них увагу, і через те образ головного героя «Тигроловів» виходить аж надто спрощеним, позбавленим того глибокого і принадного змісту, яким він, по суті, наповнений.

Важливою характеристичною деталлю є походження персонажа. Григорій родом із Трипілья – селища, яке асоціюється з назвою прадавньої культури («трипільська культура»). Вона, на думку багатьох учених, передувала українському етносу і певною мірою генетично визначила його культуру. Григорій Многогрішний походив з краю, саме перебування в якому виховує в людини відчуття причетності, глибинного зв'язку з праісторією свого народу. Інший, не менш важливий чинник його українськості полягав у тому, що він є нащадком (у романі сказано – правнуком) українського гетьмана Дем'яна Многогрішного. В історичних джерелах не дуже високо оцінюють цього гетьмана, але те, що він був засуджений московським царем до страти, а потім помилуваний і засланий у Сибір, говорить про його патріотичну сутність. У Григорія Многогрішного є те, що в радянські часи приховувалось і ніколи не декларувалося, бо вважалося майже злочинним і могло серйозно ускладнити будь-яку людську долю, – маємо на увазі шляхетність походження.

Марення Григорія під час втечі, викликані крайньою перевтомою, сповнені поетичності, вони розкривають його українську сутність: «Він сидить, заплющивши очі, і йому здається, що він на пасіці... Це він маленький... Прийшов до дідуся... Під велетенською липою іконка Зосима і Савватія, а навколо вулики-вулики... Стоять дуплянки, мов козаки в брилях, накриті великими, череп'яними покрішками. Спілі шпанки, як дівоче намисто, як дівочі губи, між зеленим листом. А там черешні... Дідусь білий увесь – в білих полотняних штанях і сорочці, з білою бородою зазирає в вулики, щось ворожить... Дивиться, як рій полетів і гуде-гуде...» [1, с. 50]. Такі зорові образи-спогади про дитинство конкретизують походження персонажа.

Наступна картина-спогад засвідчує факт, дуже важливий для глибшого розуміння образу Многогрішного: «А він лежить виснажений, поранений, – марить Григорій за мить до того, як після довгої втрати свідомості почне,

врятований Сірками, приходи́ти до пам'яті. – Це ж під Жаботином, в тім Холоднім Яру... Як так воно вийшло? Ага... Той пес рудий, недовірок, партійний, кинув гранату йому під ноги, він її підхопив і... Ха-ха!.. Їх було четверо... Як воно і його зачепило?..» [1, с. 51]. Із наведеного епізоду стає зрозумілим, що Григорій у юнацькому віці був учасником знаменитого холоднорівського повстання. Зазначений факт участі говорить про нього як про людину, наділену дієвим патріотизмом. Ще юнаком він пройшов горнило національно-визвольної боротьби. Після того, напевно, потрапив у підпілля, згодом навчався у Києві, опанував професію інженера-авіатора. Потім – арешт, катівні НКВД.

Читач може візуалізувати умови перебування під час ув'язнення через спогади майора Медвина про «... виняткову епопею веденого ним слідства над одним бортмеханіком чи авіаконструктором, приятелем літуна Чухновського, – над тим зоологічним націоналістом, над тим дияволом в образі людини..» [1, с. 189]. Далі автор детально та натуралістично описує знущання слідчого над в'язнем: «Що він з ним не робив!.. Він йому виламував ребра в скаженій люті. Він йому повивертав суглоби... Він уже домагався не зізнань, ні, він добивався, щоб той чорт хоч заскавчав і почав ридати та благати його, як то роблять всі... Авжеж! Дивиться виряченими очима – і тільки. Як каменяка. Спершу зухвало і скажено відбивався, вибухав прокльонами й сарказмом, плював в обличчя йому – слідчому, а потім лише хекав крізь зуби і мовчав, розчавлений, але завзятий. Мовчав презирливо...» [1, с. 189]. Такі катування пройшов і сам автор, він знав про, що писав. Тому, аналізуючи твір необхідно наголошувати на його автобіографізмі.

Митець акцентував, що витoki цієї незламності треба шукати у винятково розвинутому почутті людської гідності і в тому, за визначенням слідчого, «зоологічному націоналізмі». Так грубо і принизливо енкаведист бачить вроджену, глибоко закорінену, а тому й незнищенну любов до

Вітчизни та особливо розвинуте почуття національної гідності. У цивілізованому суспільстві така риса сприймається як найвища людська чеснота. Але Григорію випало жити у ненормальному суспільстві.

Уже в експозиції роману читач знайомиться із пасажиром потяга-дракона. Це надзвичайний «арештант», «диявол» [1, с. 15], «страшний державний злочинець» [1, с. 17], «на двадцять п'ять літ каторги приречений» [1, с. 16]. Митець характеризує образ-персонаж, використовуючи при цьому неповні еліптичні речення: «Юнак – 25 літ, русявий, атлет, авіатор... Суджений на 25 років... На ймення – Григорій Многогрішний» [1, с. 17]; емблематичні фольклорні образи «гордий сокол» [1, с. 16]; метафоричні «безумний сміливець» [1, с. 16] та гіперболічні епітети «надлюдське терпіння і надлюдську волю» [1, с. 15]. Саме він, «нікому не відомий, гордий нащадок першого каторжанина Сибіру, ... правнук гетьмана Дем'яна Многогрішного» [1, с. 16], «вистрибнув у смерть зі скаженого поїзда, бо воліє краще вмерти біжучи, ніж жити, гниючи!» [1, с. 16].

При творенні портрета Григорія автор використовує оригінальний прийом: сприйняття персонажа бурундучком: «... стежкою йшла двонога істота. Обірвана. Худа як кістяк. Волосаті груди їй ходили ходором над сухими ребрами, що вилазили з лахміття... Він зовсім молодий, зовсім збезсилій. Почорніле обличчя з міцно стиснутими щелепами заросло щетиною» [1, с. 39]. Український інтелігент Григорій Многогрішний, як і його славний предок Дем'ян Гнатович Многогрішний, гетьман Лівобережної України, – сильна духом людина, яка з найскладніших життєвих обставин знаходить гідний вихід і залишається вірною високим загальнолюдським цінностям.

Скласти уявлення читача про обставини дії у романі, здійснити їх візуалізацію, допомагають пейзажні образи, які у «Тигроловах» є важливим змістовим компонентом. Один з чинників привабливості роману полягає у тому, що витворений у ньому світ природи є екзотичним. І створив цей світ

на основі реальних вражень письменник, першим мистецьким захопленням якого був власне живопис. Стосовно зазначеного компонента Григорій Ключек наголошує, що «... живописання словом... найбільш удається митцям, які не лише наділені хистом власне до малювання, а й мають певну практику як живописці» [3, с. 10]. Як підтвердження науковець розглядає творчість Тараса Шевченка. Це стосується й Івана Багряного.

На природу Уссурійського краю Іван Багряний дивився саме очима живописця – і це виразно позначилося на багатьох пейзажних образах, що зустрічаються у романі. Ось один з них, запропонований автором в експозиції. У центрі зображення багата й різноманітна природа тайги: «Височенна, чотириярусна тайга, буйна і непролазна, як африканський праліс, стояла навколо зачарована... Сорокаметрові кедрі, випередивши всіх у змаганні до сонця, вигнались рудими, голими стовбурами з долішнього хаосу геть, десь під небо і заступили його кронами. Там по них ходило сонце і пливли над ними білі хмари» [1, с. 37].

Під час зображення тайги митець побачив і виокремив своєрідні яруси, залежно від висоти рослин. Найвищий з ярусів утворили величні кедрі. А далі розташовувався наступний ярус: «Слідком за кедрями пнулися велетенські осики та інші листаті гіганти, що, будучи нижчі за кедрі, творили другий ярус» [1, с. 37]. Доволі оригінально зображено четвертий ярус, у якому переплітаються і трави, і чагарники: «А внизу – в четвертому ярусі – суцільний хаос. Місцями густа, мов щітка, звичайна ліщина, височенні трави і бур'яни. Повалені вздовж і впоперек дерева, мов велетні на полі бою, потрухлі і ще не потрухлі, одні з скрізними дірами-дупами, як жерла небувалих гармат, другі вивернуті з усією системою коріння, що тримали його руба як стіни або як велетенські пригорщі зі стиснутими межі пальцями камінням і землею» [1, с. 37-38].

Але на цьому розповідь щодо краси тайги не завершується, бо є ще один рівень тайги – це непомітний мох: «Внизу, по землі, слався мох, пообростав

усе, що тільки можна. Внизу було півтемно і вогко. Лише де-не-де проривались яскраві сонячні пасма і стояли, як мечі, уткнуті лезами в землю» [1, с. 38]. Автор використовує доволі оригінальний образ проникнення сонячного проміння углиб хащів, порівнюючи їх з мечами.

Окрім занурення мистецького погляду углиб тайги, досить часто спостерігаємо панорамні пейзажі, коли природу Сіхоте-Аліня письменник зображує ніби відсторонено. І тоді перед нами постає хвилююча панорама покритих тайгою, а тому й блакитних далеких кряжів, високих сопок, за якими вгадуються безмежні простори Тихого океану: «Дикий краєвид відкрився його гарячковим очам. Скільки оком сягнеш, розпростерся хвилястий, зелений океан, збрижений велетенськими химерними хвилями, що йшли одна за одною: то ліс підіймався на кряжі гір, опускався і знову підіймався...» [1, с. 54]. Такий масштабний краєвид відкрився перед очима Григорія Многогрішного. Письменник наділяє і персонажа талантом спостерігача, який помічає значущі колористичні деталі: «Найближчий гребінь – сизо-зелений, зубчастий. За ним – сизо-фіалковий: ліворуч тягся ламаний контур. Потім – сизо-голубий... Голубий... І все вище й вище. Фантастична, дивововижна панорама. Могутня в своїй красі...» [1, с. 54]. Погляд художника, який саме так бачить і відображає світ (використовуючи кольорову палітру, контури), близький до живописних полотен Реріха.

Картини-панорами у романі чергуються з пейзажними замальовками, що показані середнім планом. Це може бути стежка над урвищем, по якій Сірки ведуть нав'ючених коней. А може бути стежка серед високої та росянистої трави – такої високої і такої росянистої, що Сірки, йдучи по ній, промкли з ніг до голови. Бачимо Голубу падь – розлогу долину, що заросла буйним пралісом. Запам'ятовуються описані І. Багряним ріки і річечки, як, наприклад, одна з них, Мухень: «...власне, ніякої річки там і не було, ще так лишень, річечка чи джерело. Але мальовниче. Падала та річечка стрімким

водоспадом серед надзвичайним у своїй первісній красі урвищ і шуміла-шуміла» [1, с. 62].

Іван Багряний не зловживав детальним пейзажними образами, бо вони відволікали б увагу від головної сюжетної лінії. Та все ж іноді не уникав біологічних вкраплень, які допомагають відчутти своєрідність зображуваного краю. Автор описав не тільки жахливого паута, що не давав спокою людям і коням, кусаючи їх і висмоктуючи з них кров, а й незвичного для Григорія Многогрішного тутешнього соловейка, «мрійноголосу» пташку, що «супроводила їх самотньо в мертвій прохолодній тиші, все повторюючи свій нескладний, але мелодійний, ніжний мотив. І бадьорий такий, задерикуватий. Ніби бажала успіху, приказувала щось, навчала» [1, с. 40]. Поступово, показуючи та описуючи того чи того звіра (ведмедя, рись, вепра, оленя, тигра), письменник знайомить читача із мешканцями тайги.

Висновки. У центрі естетичних пошуків роману Івана Багряного «Тигролови» перебуває українська людина, яка за своїми переконаннями є оптимістом, та прагне до звеличення справжніх людей, роблячи наголос на внутрішній чистоті й моральності позитивних героїв. Для втілення заявленої ідеї письменник використовує різноманітні засоби візуалізації образів-персонажів.

Література

1. Багряний І. Тигролови. Огненне коло. Київ : Укр. письменник, 1996. 350 с.
2. Балаклицький М. «Нова релігійність» Івана Багряного. Київ : Смолоскип, 2005. 167 с.
3. Клочек Г. Поетика візуальності Тараса Шевченка: монографія. Київ : Академвидав, 2013. 256 с.
4. Клочек Г. Романи І. Багряного «Тигролови» і «Сад Гетсиманський». Кіровоград: Степова Еллада, 1998. 80 с.

5. Костюк Г. Відійшов у безсмертя. *Багряний І. Публіцистика*. Київ, 1996. С. 829-837.

6. Михида Л. Іван Багряний: таємниці творчої лабораторії. Мала проза: монографія. Київ : Український пріоритет, 2014. 352 с.

*Єлизавета ПЕДЧЕНКО,
студентка 2 курсу
історико-філологічного факультету
Університету Ушинського*

МОВНА КАРТИНА СУЧАСНОСТІ У РОМАНІ «ЗЕЛЕНА МАРГАРИТА» С. ПИРКАЛО: ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНИЙ АСПЕКТ

Постановка проблеми. Роль читання для молоді складно переоцінити, воно допомагає молодій людині соціалізуватися, розвиватися в моральному, естетичному та емоційному плані. До молодіжної літератури відносять переважно оповідальні, драматичні та ліричні тексти, що виражають уявлення та відчуття молодих людей. Ці твори, як правило, зображують відмову центрального персонажа від загальноприйнятих стандартів суспільства, пошуку власного «Я» та невимушено-спонтанного життя. Роман, у даному аспекті, є найяскравішим жанром для вираження молодіжної проблематики, оскільки саме він надає величезну нагоду письменнику відтворити світ своїх думок, переживань, почуттів та пам'яті. Молодіжні романи вимагають неодмінного читацького досвіду та розуміння складних структур, таких як форма щоденника та листи, техніка монтажу та колажу або оповідальна синхронна техніка (розповідь на різних рівнях, зміна перспективи тощо).

Одним із таких є роман «Зелена Маргарита» С. Пиркало. «Зелена Маргарита» – яскрава молодіжна повість, яка кілька років тому стала справжнім бестселером і була одразу розібрана на цитати вдячними

читачами. *«Я збираюся розповідати про себе, і практично більше ні про кого. Ця історія – не гостросюжетний роман, а просто оповідь про пару–десять днів, проведених мною, – кілька звичайних днів...»* [4, с. 2] – так розпочинається найзахоплююча пригода у житті.

Зазначимо, що Світлана Пиркало досить вдало зуміла поєднати жаргон, сленг та, навіть, суржик у своєму оригінальному романі. Літературознавці частково відносять творчість письменниці до так званої «чикліт»–прози, оскільки у її творах присутній образ сучасної, емансипованої, цинічної, іронічної та активної жінки, яка сміливо йде до поставленої мети та досягає її [5, с. 290]. Роман «Зелена Маргарита» С. Пиркало виступає феноменом масової літератури, що здійснює легітимізацію маргіналізованого жіночого досвіду через приклад самоідентифікації ліричної героїні. Роман написано в річищі фемінного тексту, ознакою якого передусім є позиція жінки як його автора і виразника текстуальних значень. Вона формує нові моделі літературного дискурсу, які базуються на власне жіночому досвіді та переживанні, спираючись на жанр «жіночої автобіографії» як найрепрезентативніший для висловлення своїх міркувань, свідченням чого є насичення текстових масивів автобіографічними моментами, які зміщують нарративну послідовність подій у бік особистої історії героїні [6, с. 8].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сучасному літературознавстві активно ведуться пошуки форм виявлення у літературі свідомості персонажів далеких від загальноприйнятих стандартів суспільства та пошуку самовільного життя. У творах А. Любка, О. Забужко, Ю. Андруховича, І. Карпа широко розглянуто сучасну форму життя молоді. Одне з чільних місць посідає тут творча особистість Світлани Пиркало. Її творчість досліджено Л. Масенко, Т. Кислою, М. Рябчуком, С. Бузько, С. Філоненко, Я. Голобородько, Л. Виногородською, у розвідках яких окреслено характерні риси конструювання жіночого письма та особливості ідіолекту авторки.

Мета нашої статті – дослідити особливості лексичної парадигми з метою створення різностильової текстуалізації дійсності у романі «Зелена Маргарита» Світлани Пиркало.

Виклад основного матеріалу. Назва твору С. Пиркало є оригінальною, адже спочатку з'ясовується, що «Маргарита» назва коктейлю склад якого («текіла з гострим соусом, тільки зеленого кольору, ...з лимоном, густо замішана на кришеному льоду»), на думку Л. Виногородської, є алегорією структури твору, у кінці якого героїня з Марини перетворюється на Маргариту (це її справжнє ім'я, яке вона ненавидить і старанно приховує), водночас втрачаючи свій зеленуватий відтінок, що виступає символом несформовності, ефемерності [1]. Героїня роману – в міру цинічна, вразлива, лірична і самокритична. Але найголовніше – жива і сучасна: *«Я розумна і красива, як ворона в анекдоті, і шибздонута, як та ж ворона в тому ж таки анекдоті. До того ж єдина людина, яка може вам про мене розповісти щось не просто цікаве, а правдиве, – це я сама. Щоправда, не знаю, для чого вам все це...»* [4, с. 2]. Така суміш якостей і перетворилася на екзотичний коктейль з упізнаними компонентами, назва якому – «Зелена Маргарита».

Оскільки жанр роману С. Пиркало «Зелена Маргарита» визначається авторкою як молодіжний, тому, зрозуміло, комп'ютерний сленг фіксуємо упродовж усього роману. Напр.: *«Моє начальство десь поїхало у закордонне відрядження, тому я спокійно збираюся займатися на робочому місці Інтернетом і пресою»; «Тому я зайшла в Інтернет, і наступні дві години померли у безцільному обміні беззмістовними повідомленнями: зараз розпал робочого дня, і в «онлайні» лише нероби» / онлайн – теперішній час; «Я відкрила новий файл на комп'ютері і почала»* [4, с. 6, 7].

Що стосується мови твору, то вона поєднує в собі художній, розмовний та публіцистичний стилі із вкрапленнями російської та англійської мов, сленгу, вульгаризмів та суржику. Сама письменниця стверджує, що її стиль –

це писати так, як вона сама говорить, як би вона спілкувалась з кожною людиною.

Також спостерігаємо активне використання ненормативної лексики для відтворення контрасту, еkleктичного поєднання та іронічного протиставлення різних стильових рівнів, «високого» і «низького».

Особливістю мовного дискурсу С. Пиркало є схильність до мовної гри. Смыслове обігрування слова, смакування його багатоманітністю як найкраще авторка вирішує за рахунок можливостей експресивно емоційної лексики: *«Раптом я зрозуміла, що вже зовсім не серджусь на замовника і навіть його жалю. Він не винен, що тупий. Він позбавлений можливості оцінити мою тонку журналістську майстерність»*[4, с. 30].

Застосовує письменниця й такий авторський засіб, як передання експресивного мовлення через повну відсутність розділових знаків у тексті зі сленговими елементами: *«Носки хебе одна гривня»; «Носки втепльовані дві з половиною гривні єсть платки носові колготи без резинок хороші»* [4, с. 66]. Для виразності автор нанизує в одному ряді багато образів-нашарувань із різних стилів (високого і низького): *«Редакція вже і демократичний пивбар, і наркоманський притон, і художня майстерня, і репетиційна база, і Ноїв ковчег, де всякі тварі поштучно, і підарський клуб, і що завгодно»* [4, с. 31].

Загалом авторка репрезентує три найбільш поширені сьогодні в українському суспільстві різновиди мовлення. Перший (властивий для героїні, від якої ведеться розповідь) – наблизений до нормативного, тобто такого, який застосовується сучасними мовцями. Щоправда, він часто рясніє сленговими конструкціями, але, вочевидь, на думку авторки, вони відповідають вимогам естетичної міри, стилістичної доцільності: *«цвітіння на пиці різнобарвних плям видно за версту», «рекламний ринок навернувся», «із чуваками пошаритися»* тощо. Проаналізувавши наявні в романі Світлани Пиркало сленгізми, ми можемо поділити їх на такі лексико-семантичні групи:

- слова на позначення грошових одиниць: *бабло, бакси, капуста*;
- слова на позначення частини тіла: *баньки, патли, чайник*;
- слова на позначення особи: *бойфренд, голубі, гомік, кадр, козел, корова, лох, мєнт, мимра, пацан, тьолка, фраєр, хахаль, чувак*;
- слова, семантика яких пов'язана з алкоголем: *бодун, бухарик, бухати, дрінк, нажертися, розкумаритись, синій*;
- слова, семантика яких пов'язана із наркотиками: *децил, дурь, колотися, косячина, кумар, ломка, наркота, план, трава, ширка*;
- слова на позначення місця: *бомжатня, гадюшник, забігайлівка*;
- лексика, що стосується розваг: *бенд, виходити аут, вікенд, гоцання, знімати, паті, переспати, пошаритись, тусуватися, халява*;
- слова на позначення ознак: *зажраність, кльовий, кончений, крейзі, круто, кул, впадло, не колише, прикольний, шизовий*;
- слова, що вказують на людські емоції: *каєц, ошизіти, по барабану*;
- слова, які називають дію: *вшитися, задовбати, заржати, затюкати, припахати, спекатись, тріпатися, фігньою страдать*;
- лексика, пов'язана з прийомом їжі: *зварганити, ланч наминати*.

Ця лексика належать до молодіжного сленгу. Молодь є специфічною лінгвокультурною спільнотою в межах соціуму. Телебачення, як і інтернет, впливає на засвоєння сленгової, нестандартної, лексики молодими мовцями [3, с. 8].

Другий – тип змішаної мови, що побутує в реальному житті під назвою «суржик». Цілком очевидно, що авторка вводить вкраплення цієї мовної паталогії з метою підкреслення її окремішності, неорганічності у питомій мовній тканині тексту. Суржик фіксуємо вже у самих назвах розділів: *День 1 КОФЕ ТОЖЕ ЧИМСЬ ПРИРОДА*; *День 12 ЖИЗНЬ – ФІГНЯ*. «Час від часу

він вистежує, коли я виходжу з метро і йду в напрямку роботи, підходить до мене, вітається і дарує букетик, як то кажуть, «полевих цветів» тіпа «головне – не букет, головне – увага» [4, с. 7].

Третій різновид – «українська» російська мова, деформована в бік спрощення й примітивізації: *«Я вас ОЧЕНЬ прошу, ми всьо вам покажем, покажем ресторан, ведь вы почти нічого не видели и не кушали, как же вы будете пісать? Мороженоє–фрі – это шарик мороженого опускається на секунду во фрітюр. Прієзжайте прямо сейчас, вы посмотрите, ми зделаем для вас всьо, шо ви захотіте...» [4, с. 27].*

На сторінках роману розміщені уривки зі статей та оголошень. Більшість таких оголошень написані російською мовою: *«Молодая девушка, 23–157–47, симпатичная, добрая, без вредных привычек, продаст оптом две тонны цемента», «ошейники электрошоковые, светящиеся, радиоуправляемые – обеспечат послушание Вашей собаки с полуслова. Продажа и прокат», «предлагаю: зеленое волшебство, йоговские чайные сборы, гербалайф со скидкой, а также детское безалкогольное шампанское от производителя» [4, с. 10, 39].* Вважаємо, що у такому випадку письменниця використала російську мову задля того, щоб відтворити ситуацію в українській пресі, яка донедавна здебільшого була російськомовною.

Зауважимо, що у постмодерністських творах суржик не завжди є ознакою низького культурного рівня чи недостатньої освіченості персонажів. Так, у романі «Зелена Маргарита» герої, які прекрасно володіють українською мовою, у комфортній для них ситуації спілкуються суржиком: *«Слушайте мене, щас я вам розкажу про інформацію. Значить, їду додому велектричці, а там дед продає газету «Комуніст». І так до мене: оце настояща газета Комуністичної партії, і давай там якісь вірші розказувать. А біля мене ще один дед, іполіз у карман...» [4, с. 14].*

Хочемо наголосити на безсумнівному позитивному моменті, якого вдалося, на нашу думку, досягти Світлані Пиркало: вона провела чітку межу (й ілюстративно зуміла її показати) між сленгом як ненормативним, своєрідним, але «нормальним» мовним явищем та суржилом як мовним покручем, що в умовах сучасного українського суспільства залишився стійкою й ефективною структурною «низовою» культури, масового мовлення. Головна героїня також критикує одного з колег, вихідця із західної України, який переїхавши до Києва, почав розмовляти російською: *«Зеник – найгірший зразок махрового западенця, яким собі його уявляє пролетаріатна Сході, з вусами, в не надто охайних штанях і в дешевих черевиках. У Києві він живе вже давно і майже з усіма тут говорить російською..»* [4, с. 41].

Висновки. У творі Світлани Пиркало «Зелена Маргарита» фіксуємо такий собі мікс мов. Переважає у романі українська мова, але інколи письменниця майже цілі розділи пише російською. Твір також насичений суржиковими елементами, але як вже було зазначено вище, це не свідчить про неосвіченість мовців, адже герої роману вміють розмовляти й українською, але в комфортних для них ситуаціях воліють послуговуватись суржилом. Таким чином, Світлана Пиркало у своєму творі використовує різноманітні стилістичні засоби з метою відтворити київську мовну дійсність, а також іронізує над героями, які намагаються говорити російською попри те, що вдома розмовляють суржилом. Отже, роман «Зелена Маргарита» – це іронічний молодіжний роман, в якому яскраво відбито мовну ситуацію сучасного українського суспільства.

Література

1. Виногородська Л. Екстравагантний коктейль з українським присмаком. Повість Світлани Пиркало «Зелена Маргарита» – спроба прочитання. *Виднокола: Internet видання Київського інституту гендерних досліджень*. URL: <http://www.vidnokola.kiev.ua/> (дата звернення: 01.05.2023)

2. Голобородько Я. Нобелівські лауреати & романні ейдоси Світлани Пиркало. *Слово і час*. 2016. № 5. С. 69 – 76.
3. Лінгвоукраїністика XXI століття : традиції та новаторство : зб. наук. праць / [відп. ред. Л. М. Коваль]. Вінниця : Донецький національний університет імені Василя Стуса, 2019. Вип. 2. 88 с.
4. Пиркало С. «Зелена Маргарита». URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Pyrkalo_Svitlana/Zelena_Marharyta.pdf?PHPSESSID=0ht7ok4c6nrgv043kom80a6931 (дата звернення: 01.05.2023)
5. Рябченко М. М. Елементи «чикліт» прози в сучасній українській літературі (на матеріалі творів Наталки Сняданко, Світлани Пиркало). *Матэрыялы X Міжнароднай навуковай канферэнцыі*. Мінськ, 2011. С. 290 –296 (Білорусь).
6. Кисла Т. М. Жанрова семантика фемінних романів у художній системі українського постмодернізму : автореф. дис... канд. філол. наук : 10.01.01. Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2008. 19 с.

Юлія ПРУЩАК,
магістрантка I р.н.
історико-філологічного факультету
Університету Ушинського

ОБРАЗНО-СИМВОЛІЧНА АКСІОЛОГІЯ ЛІРИКИ Б.-І. АНТОНІЧА: МІФОПОЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

Постановка проблеми. Значна кількість сучасних наукових праць свідчить про актуальність міфопоетичного методу дослідження в сучасному літературознавстві. За оцінкою науковців, він розширює можливості літературної критики по-новому інтерпретувати твори художньої літератури. Використання міфопоетики як інструментарію

літературознавчого дослідження є не лише доцільним і вмотивованим, але й продуктивним, оскільки дає можливість встановити наявність й особливості функціонування міфологічних моделей, образів, мотивів у художніх творах, де свідомо авторська міфотворчість часто виявляється у довільному сплетінні міфологічних структур.

На часі герменевтичними пріоритетами маємо встановлення зв'язку між справжнім мистецьким витвором і одвічними «істинами», що не підлягають остаточному та однозначному визначенню. Ця думка не нова, але стосовно поезії Б.-І. Антонича особливо актуальна. Духовний орієнтир самопізнання й через нього світопізнання для лірика визначальний. Самозаглиблення, що є передумовою вірності собі, уможлиблює стійкість творчої позиції митця, а також її оригінальність.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Ліричну спадщину Б.-І. Антонича ґрунтовно досліджували: І. Гажева, М. Ільницький, О. Киричук, Ж. Свірська, Т. Цепкало та ін. В зазначених працях в основному зосереджена увага на мотивно-образному концепті творчості митця, міфопоетичний метод застосовується рідше.

Виклад основного матеріалу. Буття у художніх текстах Антонича стає ірраціональним, бо, моделюючи різнофункціональні системи буття, ідучи від хаосу до гармонії, трансцендентальність витворених ним художніх світів була єдиним каналом, який «з'єднував ліричного суб'єкта із дохристиянською міфологією та космогонічними символами» [3, с. 134]. Жага пізнання та філософська концепція світобудови доводять, що Антонич – творець складної структури моделей світу. Наявність характерного типу мислення, яке шукає справді «світу глибшого» і не обминає звичайні (земні) відчуття у співвідношенні з іншою системою поцінувань, відображає особливість Антоничевої моделі світу.

Філософсько-естетичні завдання, що їх вирішував Антонич у своїй поезії, базувалися на елементах поганства та християнства. Міфопоетика

Антонича пройшла непростий еволюційний розвиток, проте націленість поета на глибше пізнання буття по-новому осмислила різноманітність пластів духовної культури і людської свідомості. Міфософські доміанти у поезії Антонича визначають необхідність зв'язків між грою і поезією. У Антонича гра присутня на всіх рівнях: в ірраціональності художнього мислення, у формальній організації цього мислення, в структурі та мікроелементах образів, семантичних потенціях мови.

У поезії Антонича виразно відчутний синтетичний характер міфологічності, однак подібність мотивів, тем, персонажів знаходимо не лише у праслов'янських джерелах, хоча слов'янський елемент переважає. Винятковість Антоничевої міфопоетики полягає у зв'язках з майбутнім, які в поетичному світі втрачають всі ознаки і вільно переходять одне в одне. Така відкритість часових полюсів і можливість комбінування на всіх рівнях світобудови підтверджує унікальність міфу для мистецтва.

При очевидній різниці прадавніх міфів та міфософії Антонича відзначається подібність між структурою світового дерева та поетовою моделлю світу. Вертикальна структура світу (дерево) як символ, безперечно, була зв'язком між небом і землею, між двома основними точками світобудови. У поезії Антонича цей зв'язок майже повністю реконструюється. Для Антонича входження «у суть, у дно» є безперервним процесом і можливістю через дерева-символи пізнати і землю як космогонічні точки світобудови. Поганський світ і його будова, що постають у ліриці поета цілісною системою таємних натяків про сутність життя, виринають із царини ігрищ, буйних радощів та нестримних почуттів. Проте це не лише уявний світ, а глибокий і генетично присутній у поетовій свідомості, який проходить перед читачем картинами сновидінь і фантазії. Дослідниця І. Гажева справедливо стверджує: «Материнське лоно землі дає сили не тільки для фізичного, біологічного росту, але й для поетичної творчості, для народження слова, яке, за Антоничем, має своїм джерелом теж

темну стихію несвідомого, ту ж саму нижню безодню: там воно народжується спочатку як музика – музика, яку виконує сама природа у своїх надрах, використовуючи у якості музичних інструментів тепер вже корені дерев, порівн.: коріння ста дубів – підземні ліри грають» [2, с. 102]. Саме тому слова в Антонича рослинні і хвилясті та мають здатність повертати поета до його прапервісності:

Слова рослинні і хвилясті

злітають радісним дощем.

Мов папороть, перед очами

стає прапервісність твоя [1, с. 274].

Вертикальний світ у міфопоетичному тлумаченні дав можливість Антоничеві розташувати світ тварин і світ птахів відповідно до їх місця призначення. В першій збірці «Привітання життя» різноплановість тематики та мотивів, а також вміння усьому надати художньої привабливості, приводить до помітного індивідуального пояснення. Осягнення багатогранності та багатовимірності буття в Антонича ще не мало чітких орієнтирів, проте глибоке переконання, що для поезії не існує ніяких обмежень, згладжує навіть строкатість естетичних пріоритетів молодого поета.

Збірка «Три перстені» засвідчила «приземленість» Антоничевої міфології і одночасно його поетичний світ є ніби пронизаний ефіром – повітряним простором, в якому усе вільно переміщується. Священне покоління землі походить із поганських уявлень про смисл людського існування та будову Всесвіту. В. Антоничевому розумінні земля – це сон, уява, вона має дуальний характер і зміст: реальний і метафізичний. Винятковість землі у художній моделі доповнюється суто предметними позначеннями, які поглиблюють поняття її субстанції. У цьому світі вона видозмінюється і конкретизується, стає лісом, дорогою, площею. Ліс у Антонича переважно зооморфічного забарвлення, символ дороги містить у

собі ідею подорожі. А нехтування часо-просторовими умовностями реального світу призводить до осягнення трави, неба, місяця – всіх атрибутів світобудови. Поряд із символікою метафізичною співіснує символіка реальна за вмістом інформативності – це перстені, весілля, корчма, веретено, півень тощо.

Художнє мислення поета періоду «Трьох перстенів» неодноразово повертає нас до «побутовизму»: знаходимо тут речі, які мають в переважній більшості реально-міфічний зміст. Вірогідно, що буття і земля в другій книжці Антонича як глобальні концепти, що постійно балансують між реальністю та ірреальністю, доводили можливість провести «емоційну цінність» власних рефлексій через фольклорно-ігрові підтексти зовнішніх форм.

Сум'ятливий, здебільшого «енгармонійний» світ у Антонича все-таки залишається антропоморфним, антропоцентричним, хоч поет і шукає місце людини в ієрархії всесвіту. У «Дифірамбі» 1933 р. заховано спробу досягти більш об'єктивного погляду на людину, оспівати її – не ідеалізуючи, не прикрашаючи:

Гори різьбили твої змагання,
ріки жолобила твоя гадка.
Хвала твоїм пориванням,
хвала твоїм упадкам [1, с. 327].

У цьому зв'язку два лірико-філософські мотиви поезії Антонича мають бути відзначені: «приземність» і «проминальність». Приземність як означення всього, що заважає людині дорівнятися самій собі, побачити сутність здійснити найкращі свої «зриви», як внутрішній конфлікт різно спрямованих, полярних властивостей. Як нижня межа, від якої бере початок висхідний рух:

Будиться серце та б'є,
будиться людська душа із приземних пелюх [1, с. 293].

Синонімом цієї приземності є убогість людини богозалишеної, непросвітленої, не одухотвореної: «... натхненний зміст налий у мене в форму вбогу» [1, с. 291]. Прагнення піднятися, подолати свою приземність властиве людині, але часто лише як благання про імпульс ззовні, про «зішестя святого духа».

Але саме поривання має велику цінність, воно є джерелом не лише поступу людини, а й духовних цінностей, творених ним:

Так родяться мистецтво і міти

із туги за далеким, вищим...

За кращим, більшим, за незнаним,

що підняло б над світу низом [1, с. 336].

«Проминалість» – один із визначальних конфліктів лірико-філософської рефлексії взагалі: кінцевість людського існування, неунікність смерті кидає безжальне, витверезливе світло на все – натомість залишаючись незбагненою до кінця. Ще в зовсім юного Антонича виникає цей мотив: за палкими освідченнями і палкими барвами квітів («Перше ліричне інтермецо з «Книги Лева») – постає минущість і молодості, і життя, невідворотність рокованого зникнення:

Цвісти, горіти й проминати,

лишати все, йдучи в незнане! [1, с. 153].

Простягнути долоні тиші

над нашим вічним проминанням [1, с. 154].

Це враження ще додатково підсилюється контрастним зіткненням квітів із сучасними реаліями: тюльпани – і «чорні диски», в яких «спить музика», фіалки – і телефонна слухавка, трохи ще на той час загадково-незвична, трохи потворна, принаймні в цьому сусідстві.

Нарешті, унікальність Антонича саме як філософського поета має ще один аспект. Відзначена уже «онтологічна ситуація» передбачає зняття, додання екзистенційного страху (страху буття, а надто небуття), притому

передбачає цей момент як доконаний акт. Це, можна сказати, один із загальників філософської літератури: поет, що обрав екзистенційний масштаб споглядання і роздуму, очевидно, вже певним чином зняв для себе нерозв'язану суперечність між самою можливістю такого злету духу – і все тією ж неминучістю смерті. Натомість Антонич «втілює саме єдиноборство із цією проблемою як один із «сюжетів» своєї філософської літератури» [4, с. 88].

Можна побачити деякий відгомін поширених на початку століття теософських уявлень, зокрема про астральне буття. Проте головне – непогамовність думки, яка не може примиритися ні з неминучою завершеністю людини, ні з тією невідомістю, яка оповиває перехід з буття в небуття. Численні спроби «дати образ» цьому останньому актові життя уже самою численністю можуть свідчити про незадовільність результату для автора:

...прийде смерть і сріблястим ключем
відімкне мені вічності двері ...[1, с. 154].

Незадовільною є спроба включати смерть в універсальну гармонію як її «останній акорд». «Смерть Гете», «Остання ніч», «Франко» та багато інших творів Антонича засвідчують невідступність думки про смерть, яка крила в собі і передчуття власної долі. Але найбільш все-таки поставлена як суто духовна, гранична лірико-філософська колізія. Відсутність у світі природи передчуття і страху смерті Антонич сприймає як велику перевагу порівняно з драматичною духовною ситуацією людини:

Навчіть мене, рослини, щастя,
навчіть без скарги умирати! [1, с. 335].

Є різний страх, як різними є з погляду філософії екзистенціалізму і властиві людям страхи: для одних є лише «первинний» страх утратити життя та певні блага в ньому, для інших страх знайти такого безумовного виправдання і наповнення життя, такого сенсу, мети, призначення, заради

якого можна було би без жодного жалю жертвувати і самим життям, і всіма благами в ньому. Антонич досить близько підходить до такого розуміння проблеми, коли прагне саму поезію зробити «ліком» від страхів.

Водночас із такою оберненістю в перспективу філософських шукань – ця розгалужена в Антонича тема страху, ляку у віддаленій ретроспективі змикається із середньовічною картиною світу та відповідним світовідчуванням.

Висновки. Реконструюючи в поетичній формі національну міфологію, Антонич утверджує оточені ореолом святості вищі істини українського народу, які є мистецькими вартостями. Проходячи крізь призму поетових вражень, вони трансформуються і творять розмаїтий світ, цікавий і невичерпний для пізнання людини.

Але міфологізм Антонича – вияв логічної основи буття, за принципом якої вибудовуються аналогії українських замовлянь, це суміщення різних часо-просторових площин, які викликають баладні метаморфози та різні типи перенесення ознак у календарно-обрядовій поезії, адже Антонич знову сакралізує свою поетичну метафору. «Міфологізм» Антонича – це не лише стиль. Це український «образ світу», що виходить до своїх європейських та індоєвропейських першокоренів.

Отже, міфопоетика Антонича базувалася на двох основних елементах: перше – фольклорно-міфічні чинники, друге – міф ХХ століття, який увібрав у себе всі досягнення людської цивілізації. Міф як форма пізнання буття та існування людини використовувався Антоничем для створення неіснуючого світу, який підпорядкувався законам мистецької доцільності. Водночас поетичний світ набуває індивідуальних рис і побудова цього світу суто індивідуалізована. Модифікації поетичного космосу в Антонича говорять радше про їх динамічний характер та взаємовплив структур різного ступеня організованості.

Література

1. Антонич Б.-І. Поезії. Київ : Центр учбової літератури, 2020. 380 с.
2. Гажева І. Міфопоетична символіка дерев в ліриці Б.-І. Антонича. *Молодь і ринок*. 2018. № 5. С. 99 –106.
3. Ільницький М. Богдан-Ігор Антонич : нарис життя і творчості. Київ : Рад. письменник, 1991. 207 с.
4. Новикова М. Міфосвіт Антонича. *Сучасність*. 2015. № 9. С.83–93.

*Світлана СКАЧКО,
магістрантка 2 р.н.
історико-філологічного факультету
Університету Ушинського*

СПЕЦИФІКА ЖАНРУ ХИМЕРНОГО РОМАНУ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРУ В. ЗЕМЛЯКА «ЛЕБЕДИНА ЗГРАЯ»)

Постановка проблеми. Химерна проза займає важливе місце в історії української літератури. Поява її призвела до значних обговорень та дискусій серед дослідників стосовно особливостей стилю зазначеного жанру, а також причин його виникнення [3, с. 94]. Тракткування химерного роману є неоднозначним серед літературознавців. Головним чином химерній прозі притаманні такі риси: «відсутність основного сюжету, насичення твору гумористичними прийомами, наявність фантастичних рис, широке використання фольклорних жанрів і структурних елементів міфопоетики» [4, с. 168].

До жанру химерної прози зверталися такі письменники, як Г. Квітка-Основ'яненко, І. Котляревський, М. Коцюбинський, П. Загребельний, Леся Українка, В. Земляк тощо. У творі з такою жанровою специфікою простежується поєднання художньої літератури із фольклором, модифікація

жанрів і стилів, а також пристосування їх до вимог сучасного суспільства [4, с. 168].

Найкращими прикладами зазначеного жанру є романи О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця», В. Яворівського «Оглянься з осені», П. Загребельного «Левине серце», діалогія В. Земляка «Лебедина згряя» та «Зелені Млини». Крім вказаних романів прикладами химерної прози є твори В. Шевчука «Дім на горі» та «На полі смиренному», а також Є. Гуцала «Позичений чоловік...» [8, с. 3]. Серед перелічених творів найяскравішим є роман В. Земляк «Лебедина згряя».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження жанрово-стильових особливостей, що обумовлюють художню своєрідність нового роману, є важливим аспектом аналізу української химерної прози. Зазначену проблему вивчали: О. Бабишкін, А. Берегуляк, Л. Боярська, І. Дзюба, В. Дончик, А. Горнятко-Шумилович, М. Ільницький, Г. Клочек, А. Кравченко, П. Майдаченко, Н. Мелешенко, Г. Насмінчук, А. Погрібний, Г. Сивокінь, М. Стрельбицький тощо [4, с. 168].

Мета статті – проаналізувати специфіку жанру химерного роману на матеріалі твору В. Земляка «Лебедина згряя».

Виклад основного матеріалу. Перш ніж почати досліджувати жанрову специфіку химерної прози, доцільно спершу проаналізувати поняття «химерність». У словнику української мови лексема «химерний» окреслюється як такий, «який викликає подив, не схожий на когось звичайного або щось звичайне; незвичний, чудернацький» [7, с. 58]; «витівник» – «людина, схильна до витівок; вигадник» [7, с. 59]. У «Літературознавчому словнику-довіднику» самого поняття химерної прози не має, через це химерний роман аналізують з точки зору готичного роману, де вказано, що він є його варіативною формою, яка відновилася в українській літературі ХХ століття. Це роман із «химерами», «чортівнею», «козацькими пригодами» [6, с. 595].

«Химерна проза – це явище, що виникло суто на українському ґрунті в період 60 – 80-х років ХХ століття» [8, с. 6]. Умовами виникнення зазначеної стильової течії було декілька факторів. По-перше, це вплив технологічних, економічних та соціальних чинників, які мали місце в другій половині ХХ століття. По-друге, формування вказаного жанру спричинили побудова «соціалістичного реалізму та жорсткої цензури» [8, с. 6].

Ознаками химерної прози є:

- гумор та його різновиди;
- умовність;
- переплетення реального та ірреального;
- хронологічна непослідовність;
- філософська спрямованість;
- наявність міфічних і химерних персонажей;
- зміна тональностей;
- переплетення сучасного з минулим;
- інтелектуалізм творів тощо [3, с. 95].

Химерна проза стала для багатьох тогочасних письменників чимось новим, досі невідомим, адже на той час їм дозволялося творити лише в одному напрямку, який погоджувався із владою. Через це все більше і більше з них почали використовувати у творах химерні прийоми. Вони зображували реальний світ, як того і вимагав соціалістичний режим, проте поєднували його із вигаданим світом. Допомогою в цьому було використання міфологічних та фантастичних елементів [8, с. 3]. Тому зазначеному роману притаманні певні жанрово-стильові особливості, розмаїття «засобів і прийомів художньої умовності» [4, с. 169].

Роман В. Земляка «Лебедина згряя» є яскравим прикладом «химерної прози». У творі письменник вдало використовує гротеск. Прикладом є епізод під час бунту, у якому зображено прагнення стратити навіть цапа: «Коли Джура зав'язував очі Фабіянові, трагічну тишу ставу похитнув чийсь

безжурний сміх. До цього спричинився цап, що залишив поміст і підійшов до хреста, якого йому страшенно кортіло спробувати язиком. Все ж він не зробив цього, лише став поруч із Фабіаном, але припустився при цьому одної жахливої безтактності: він став задом до стрільців, і гадки не маючи, як зневажив цим їхній бойовий дух. Уся серйозність ситуації зникла одразу, одні реготали із цапиної витівки, інші ж – віддаючи належне його хоробрості. Джура знову опинився перед дилемою: зав'язувати цапові очі чи не робити цього, – він рішуче не годився на ватажка. Навіть у порівнянні з цапом вигляд мав жалюгідний» [2, с. 220-221]. У цьому епізоді ситуація доходить до абсурдного. Люди настільки втратили здоровий глузд, що не тільки пішли один проти одного, товариш на товариша, брат на брата (як це видно на прикладі братів Соколюків, де Данько був готовий розстріляти Лук'яна), а й готові принести у жертву заради своїх ідеалів навіть невинну тварину. Тут письменник трагічну сцену розбавляє комічним втручанням цапа Фабіана та доповнює це фразою філософа: «Не подумайте поховати мене разом із цапом на скотомогильнику» [2, с. 221].

Як і всім химерним творам, роману «Лебедина згряя» притаманна іронія. Вона чітко висвітлена в описі плану філософа розбагатіти на купівлі цапа. Сюди входять і причини, які призвели його до цього рішення. Через образ Фабіана В. Земляк вказує на шаблонність масової свідомості. Також тут він вказує на неготовність селян «вийти за усталені схеми в сприйнятті дійсності» [1, с. 102] та побачити у вчинку філософа непогану ідею: «ніхто не хотів розуміти, що до того чудернацького кроку могла спричинитися не вбогість думки, а безпросвітна нужденність філософа й палке бажання вибратись із неї будь-якою ціною» [2, с. 61].

Досліджуючи аналізований роман, помітним є те, що автор використовує іронію вже з перших рядків твору, де митець називає українське село «Вавилоном». Предметом іронізування письменника стає концепція села. Він зображує його високодуховним, незнищеним,

господарським: «наш старенький, многогрішний, та в чомусь, проте, і немеркнучий Вавилон» [2, с. 4]. Іронічним є не тільки те, що автор назвав українське село біблійною назвою, а й те, що він поступово знаходить та показує все нові та нові підтвердження свого вибору, «підштовхуючи до інтерпретації традиційного образу через нетиповий старозаповітний код» [2, с. 4].

Ще одним прикладом іронії у романі є зображення глибини філософської натури чоловіка. Цей авторський задум не підтверджується жодним його вчинком, який призвів би до реальних результатів: «трунарем стає через безвихідь; випадково багатіє, бо Явтушок лишає йому у спадок хату, вирушаючи в Зелені Млини; стає заступником Рубана тільки через те, що відрекomenдований Теслею як спокійна, врівноважена, добра й сердечна людина, а не тому, що «знався на землі» тощо [1, с. 102].

Іронічно зображує письменник два атрибути обраності філософа, а саме золоті окуляри і цапа. Їхня роль однаково значуща: «Без них (мається на увазі, без окулярів) він був нічим на помості, а з ними одразу відчув себе філософом, володарем цієї розбурханої юрби, яка притихла й остаточно була скорена» [2, с. 217]; «Фабіян вважав, що присутність цапа діятиме на юрбу стримуюче, вже у самій його поставі є щось таке, що ушляхетнює» [2, с. 173].

Роман письменника багатий на поєднання «реального» та «ірреального». Ірреальність у творі В. Земляка зображується через психологічний стан героїв. Це яскраво видно в експозиції твору – в епізоді з привидами денікінців. Вавилонський поет Володя Яворський, який за своєю природою є досить романтичним, тому він без зайвих сумнівів повірив в існування «духів»: «він уперше повірив в існування духів, проти яких шабля – ніщо, й дременував із поля бою на такому алюрі, що промчав комунівські ворота і зупинився аж у ставу, в заїзді» [2, с. 30]. Проте ця «ірреальність» набуває рис «реальності» при «входженні» в нього практичної Мальви

Кожушної, котра відразу виявляє розумне трактування дивовижному – «витівки вавилонських парубків, та й тільки» [2, с. 35].

В. Земляк у творі вдало використовує елементи міфологізму. В його діалогії прості люди «стають носіями народних цінностей і традицій, духовними ідеалами Вавилона» [5, с. 70]. Крім цього, письменник використав «образи-метафори народнопоетичної традиції», при цьому вдало стер межу між правдою та вигадкою [4, с. 170,]. Багатий він і на гротеск, філософські роздуми, різноманітні алегорії, різні форми психологічного аналізу тощо. Це все простежується і в аналізованому романі. Так, наприклад, оповідач у кульмінації твору висловлює філософську думку стововно подій, які відбулися у Вавилоні: «Земле! Ти народжуєш нас неначе для того, щоб ми звіряли тобі своє горде серце. Ми нікуди не можемо подітися від тебе, як од власної долі, і хоч куди б заносили нас урагани часу, але як тільки вони вщухають і починають ледь виднітися твої обрії, то ми знову прагнемо до тих місць, де вперше побачили тебе з коліскової висі, наче перекинуту горілиць, потім з отих віконець маленьких у чотири шибки – прагнемо на ті споришеві подвір'я, де ми вперше ступили на тебе босоніж, звідали твоє тепло й зачули в жилах своїх твою незміряну силу. Тож лишень тобі дано повертати лебедині зграї з далеких світів – хто не чув, як стривожено вони ячать, шукаючи тебе в чорних туманах, хто не бачив, як їхні безстрашні ватажки розбиваються вночі об незнані скелі, аби інші жили й могли долетіти до тебе, той ніколи до кінця не збагне, що в людях живуть ті самі закони Землі обітованої. Для одних вони стають непереборними лише за тридцять п'ять мільйонів кілометрів від рідної землі, а для інших, що обертаються по менших орбітах, достатньо і тридцяти п'яти...» [2, с. 280]. Цим епізодом автор підтверджує свою думку стосовно процесу колективізації. Здавалося б письменник мав би подати цей процес у позитивному вигляді, проте вирішив зобразити правду такою, якою вона є насправді. Він дає надію, що якими б тяжкими не були часи, все минає, а народ залишається на своїй землі, якби

тяжко не було, а життя продовжується. Одна влада змінює іншу, з'являються нові політичні думки, постійною залишається лише земля, де ми живемо.

В. Земляк відтворює більшість подій твору у селі Вавилон, однак насправді села з такою назвою не існує. Автор створює вигадану реальність на основі реальних подій того часу (створення комун в українських селах на початку ХХ ст.) та висміює комуністичну владу через певних персонажів. Одним із таких героїв є Максим Тесля, який засліплений соціалістичними ідеями та не усвідомлює справжню реальність у погоні за своїми ідеалами. Ці ідеї так засліпили йому очі, що він навіть у рідному батькові бачив перешкоду в їхньому розвитку: «У Теслі прикрість. Він переконав цілий район піти в колгосп, а сам виявився сином одноосібника» [2, с. 264]. Дуже прикрим є й те, що чоловік зраджує свого батька на «пару воликів» через свої «ідеалістичні» погляди: «Тесля визнав, що класова боротьба не знає компромісів, навіть коли йдеться про рідного батька. Отож і їде рятувати не так батька, як лебединських воликів...» [2, с. 265].

У романі В. Земляка гротеску притаманні контрасти: поєднання комічного з трагічним та реального з фантастичним. Окрім цього, чітко прослідковується об'єднання високого й низького, героїчного й буденного, що вносить певний драматизм у суспільне життя вавилонян.

Висновки. Химерна проза в українській літературі – подія естетично непроста. Для неї не притаманні виразні жанрові види. Тому є змога говорити про філософський, експериментальний, інтелектуальний, фантастичний роман. Не існує одностайного міркування й стосовно художньої манери стилю письменника. Серед розмаїття різних творів один і той самий може мати у своєму складі такі формулювання: біографічний, психологічний, притчевий, лірико-філософський із елементами міфологізації тощо.

Роман В. Земляка «Лебедина згряя» можна віднести до найяскравіших зразків химерної прози. У ньому письменник використав образи-метафори

народнопоетичної традиції, а межа між істиною та видумкою – непомітна. Твір започаткував появу більшої кількості романів філософського та «міфологічного» плану.

Література

1. Журавська О. В. Дихотомія «Реального» й «Ірреального» хронотопу як категоріальна жанрова ознака українського химерного роману 2-ї половини ХХ ст.: дисертація. Київ, 2018. 218 с.
2. Земляк В.С. Лебедина згряя. Зелені Млини. Київ : Рад. письменник, 1977. 624 с.
3. Кобилко Н. А. Сучасна українська химерна проза та жанрові різновиди «Темної літератури». *Проблеми гуманітарних наук*: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія «Філологія». Харків. 2021. Вип. 47. С. 93–98.
4. Кобилко Н. А. Химерна проза в українській літературі як сфера актуалізації міфопоетичного: Вид-во УЖНУ «Говерла». *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*. Харків. 2018. Вип. 23. С. 168-171.
5. Кобилко Н. А. Химерність образів цапа Фабіяна і Фабіяна-філософа в діалогії В. Земляка «Лебедина згряя» та «Зелені млини». *Українські студії в європейському контексті*. Харків. 2022. Вип. 5. С. 70-75.
6. Літературознавчий словник-довідник / [за ред. Р. Гром'яка, Ю. Коваліва, В. Теремка]. Київ : Академія, 2007. 752 с.
7. Словник української мови : в 11 тт. / За ред. І. К. Білодіда. Київ : Наукова думка, 1970-1980. Т. 11. 500 с.
8. Юрик В. О. Елементи фантастики та соціалістичного реалізму в жанрі химерного роману: автореф. м-ра філ. наук: 16.01. Чорномор. нац. ун-т ім. П. Могили. Миколаїв, 2020. 14 с.

Тетяна ТОПАЩЕНКО,
магістранта 1 р.н.
історико-філологічного факультету
Університету Ушинського

СТРУКТУРНО-ГРАМАТИЧНА ОРГАНІЗАЦІЯ ФРАЗЕОЛОГІЧНИХ ОДИНИЦЬ У ГУМОРИСТИЧНИХ ТВОРАХ

С. ОЛІЙНИКА ТА О. ВИШНІ

Постановка проблеми. В останні роки жодна галузь лінгвістичної науки не привертала до себе такої уваги, як фразеологічна система в її сучасному та історичному стані. На значну увагу заслуговує і питання функціонування фразеологізмів художніх творів. Використовуючи різні ідіоматичні вислови, прислів'я та приказки в їх традиційних та трансформованих формах, письменники досягають великої художньої майстерності, лаконічності, чіткості та переконливості у відтворенні реальної дійсності. Адже саме в контексті фразеологічна одиниця набуває належного їй звучання експресії, забезпечує розкриття своєї семантики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Становлення фразеології як галузі лінгвістики відбулося у середині 50-х років 20 ст. і пов'язане з іменами Ш. Баллі, А. Сеше, О. О. Потебні, І. К. Білодіда, Л. А. Булаховського, Н. Д. Бабич, Б. О. Ларіна, І. Г. Чередниченка, М. А. Жовтобрюха та ін., що ґрунтовно досліджували природу словосполучень, сприяли вичленовуванню фразеології із синтаксису, лексикології і стилістики і заклали глибокі основи вивчення фразеологічних зворотів мови. Відомо, що фразеологізми найповніше розкривають свій потенціал у певному контексті, оскільки несуть стилістичну конотацію, відповідно до мовленнєвої ситуації вавіюють семантичні відтінки. Тому чимало мовознавчих досліджень про фразеологічні одиниці здійснено на матеріалі художніх текстів (роботи Ю. Траган, В. Папіш, Н. Венжинович, М. Вотканич, А. Пономаренко та інші.) Проте фразеологія у творчості українських майстрів художнього слова досліджена досить мало, і це зумовлює **актуальність** представленої розвідки.

В мові виявляється ментальність народу, через неї людина передає власні переживання, почуття. Життя народу «діє через унікальну душу певної культури (особистість)», а це зумовлює специфіку світовідчуття та світосприйняття особистості [6, с. 6; 1, с. 8]. І саме фразеологізми яскраво висвітлюють усі особливості народного характеру, відтворюють національну культуру. Представники кожного покоління, особливо художники слова, вносять до скарбниці народної мудрості частку себе. До них належать і такі митці, як Остап Вишня і Степан Олійник, яких об'єднують саме риси національного характеру, виражені за допомогою мови, елементів лірики, доброзичливого гумору, часом нищівної сатири. Отже, нами здійснюється спроба дослідити фразеологізми у художньому мовленні зазначених письменників; це становить **об'єкт** представленою дослідження.

Предметом є розгалужена система фразеологічних одиниць, визначення їх структурно-граматичних розрядів. **Мета** нашої статті – з'ясувати особливості функціонування, структурно-граматичної організації фразеологічних одиниць у художньому мовленні С. Олійника і О. Вишні, їхню здатність вступати у системні семантичні зв'язки.

Виклад основного матеріалу. У досліджуваних творах більшість становлять фразеологізми, що за структурою співвідносяться зі словосполученнями. Вони поділяються на 2 основні групи залежно від того, яка частина мови виступає в них стрижневим словом – іменник чи дієслово. Так, поширеною є структура «**прикметник + іменник**», де залежним словом є прикметник у препозиції: *біла пляма* (у ролі додатка) – недосліджене, маловивчене питання [7, 2, с. 649]: «Цю білу пляму в світовій літературі я, з належною мені скромністю, постараюся замазати» [2, с. 19]; *вовча думка* (у ролі підмета) – лихий, недобрый намір [7, 1, с. 271]: «вовча думка сиділа під капелюхом в Тимоша Дилди» [2, с. 261]; *каїнове діло* (у ролі додатка) – зрада убивство, жорстокі вчинки [7, 1, с. 246]: «заякують їх (...), щоб і далі робити своє каїнове діло» [2, с. 245]; *курячий мозок* (у ролі додатка) – хто-

небудь нерозумний, нетямущий [7, 1, с. 501]: «*І отож воно курячим мозком своїм мимрило*» [4, с. 25]; *невелика птиця* (у ролі складеного іменного присудка) – людина, яка не займає визначного становища в суспільстві [7, 2, с. 716]: «*як не є міністра зять, сам хоч птиця невелика*» [5, с. 72]; *орлиний зір* (у ролі додатка) – синонім до фразеологізму *гостре око*: хто-небудь добре бачить, спостережливий, кмітливий [7, 2, с. 583]: «*Колись орлиний мавши зір, сьогодні носить окуляри*» [5, с. 246]. Часто зустрічається також структура «іменник + іменник у непрямому відмінку»: *камінь на душу* (у ролі головного члена речення) – варіант до фразеологізму *камінь ліг на душу*: кого-небудь спіткало горе, нещастя [7, 1, с. 363]: «*Не невістка – а камінь на душу! Пропаде з нею бідний синок*» [5, с. 200]; *кіт у мішку* (в ролі додатка) – від фразеологізму *купувати kota в мішку*: придбати що-небудь, не бачачи й не знаючи його якостей [7, 1, с. 405]: «*Преподнесуть тобі царя, ніби kota в мішку*» [4, с. 102]; *світ за очі* (у ролі обставини) – не вибираючи шляху, кудт завгодно; невідомо куди; у безвість [7, 2, с. 784]: «*Летіли світ за очі, мов навіжені, збивали боками хрести!*» [5, с. 22]; *собаці під хвіст* (у ролі обставини) – даремно, марно, без позитивних наслідків [7, 2, с. 924]: «*Скільки за цю «немку»? Шістдесят (...) Собаці під хвіст!*» [2, с. 84]; *тіні на обличчі* (у ролі головного члена речення) – у зв'язку з обставинами хмурнішати, міняти настрої у поганий бік – від фразеологізму *мінитися на обличчя*: набирати іншого виразу обличчя у зв'язку з переживаннями, злістю, радістю [7, 1, с. 491]: «*В гостя – тіні на обличчі, гість нахмурився, як ніч*» [5, с. 259].

Фразеологізми даної групи здебільшого виконують у реченні функції підмета, додатка, виступають іменною частиною складеного присудка.

Найчисельнішою у досліджуваних творах є структурна підгрупа «дієслово + іменник», що найчастіше уживається у ролі присудка: *бити по руках* – доходити до згоди, домовлятися про щось [7, 1, с. 24]: «*Дядько (...) б'є по руках, каже: «Двадцять п'ять!»*» [2, с. 90]; *бити у дзвін* – синонім до фразеологізму *бити тривогу*: виявляти занепокоєння, тривожитися [7, 1, с.

25]: «Головбух приносив справки, захищався, бив у дзвін» [5, с. 321]; **брати в кліщі** – варіант до фразеологізму **тримати в кліщах**: примушувати кого-небудь дотримуватися суворої дисципліни, обмежувати чиюсь свободу дій [7, 2, с. 896]: «хай і обходять ворога, хай і беруть один одного в кліщі, хай роблять усе те, що робиться на війні» [2, с. 289]; **брати за горло** – поставити кого-небудь у безвихідне становище чи, ведучи рішучий наступ проти кого-небудь, настирливо або силою домагатися чогось: «Рятуйте! За горло беруть папірці!» [5, с. 319]; **брати на мушку** – зосереджувати увагу на комусь, чомусь, спостерігати, стежити за кимсь, чимось [7, 1, с. 57]: «І коли я підіймаю рушниці й беру його на мушку, я не селезня бачу на озері, я бачу себе на перелазі» [2, с. 161]; **валитися з ніг** – знесилюватися, знемагати; дуже втомлюватися, виснажуватися від чого-небудь [7, 1, с. 66]: «Вже зніг аж валяться вони, ні дня спокійного, ні ночі» [5, с. 144]; **везти на шиї** – дуже багато працювати на кого-небудь, утримувати когось своєю працею [7, 1, с. 72]: «То будеш весь вік нахабу на шиї отак везти!» [5, с. 144]; **дати на лапу** – плата за які-небудь послуги або винагорода за щось, хабар [7, 1, с. 416]: «Спершу – дай йому на лапу...» [5, с. 416]; **зирити чортом** – варіант до фразеологізму **дивитися вовком**: неприязно, вороже ставитись до когось, чогось [7, 1, с. 237]: «То ж сьогодні принципово зирив чортом на спиртне!» [5, с. 45]; **закинути фразу** – варіант до фразеологізму **замовити слово**: звернутись до когось із клопотанням про кого-небудь [7, 1, с. 313]: «Ти закинь за мене фразу у конторі «Хліб – вино!» [5, с. 38]; **здати в архів** – відкидати, забувати що-небудь як застаріле, непотрібне [7, 1, с. 330]: «Ні! Лайдаку доведеться здати ці плани в архів» [5, с. 196]; **клацати зубами** – прагнути домогтись, досягти чого-небудь [7, 1, с. 381]: «всі в клубі веселяться, танцюють, а ти ходи вовком повід вікнами та зубами клацай!» [3, с. 15]; **лягти кістьми** – бути знищеним, розгромленим (переважно про ворогів) [7, 1, с. 445]: «То ляжуть кістьми й годуватимуть раків у мулі морським на самісінькім дні!» [5, с. 28]; **мозолити очі** – постійно

або часто перебувати десь; набридати кому–небудь своєю присутністю, набридати [7, 1, с. 501]: «*Раз у три дні (...) мозолить там очі усім, набрида*» [5, с. 237]; **молоти язиком** – вести несерйозні, беззмістовні розмови, займатися пустими балачками; базікати [7, 1, с. 504]: «*А він, нероба – «критикан» молоти буде язиком!*» [5, с. 170]; **набрати води у рот** – уперто мовчати; нічого не говорити [7, 1, с. 517]: «*Мовчав, як риба, мов у рот набрав води!*» [5, с. 321]; **наступати на п'яти** – наздоганяючи, переслідувати, йти, рухатись дуже близько від кого–небудь [7, 2, с. 536]: «*З вибухівкою Барбос наступа вже на п'яти!*» [5, с. 8]; **пасти задніх** – бути позаду всіх, останнім, відставати або поступатися в чому–небудь [7, 2, с. 609]: «*Де причина і яка, що пасеш ти задніх знову?*» [5, с. 71]; **підкласти свиню** – нишком, ненароком завдати кому–небудь прикрощів, робити неприємність, підлість [7, 2, с. 634]: «*Бо підклало нам свиню порося маленьке!*» [5, с. 324]; **плескати язиком** – багато говорити про щось неістотне, пусте [7, 2, с. 645]: «*Взяв би ти й зробив, а то тільки язиком плескати вмієш!*» [3, с. 35]; **показати клас** – зробити, виконати що–небудь з великою майстерністю, з великим успіхом [7, 2, с. 663]: «*Так за те ж уже на полюванні клас можна буде показати*» [2, с. 229]; **протерти очі** – прокидатися, вставати після сну [7, 2, с. 712]: «*Напиши, протерши очі, звіт в конторі «Пух–перо»...*» [5, с. 214]; **пустити шпильку** – говорити кому–небудь щось дошкульне, неприємне [7, 2, с. 721]: «*Чую, шпильку хтось пустив*» [5, с. 133]; **сидіти в печінках** – набридати, надокучати кому–небудь [7, 2, с. 805]: «*Самі політь, як вам так уже ті бур'яни в печінках сидять*» [3, с.80]; **скреготіти зубами** – виявляти гнів, роздратування, невдоволення [7, 2, с. 850]: «*Тиміш Іванович скреготів зубами*» [2, с. 262]; **спустити шкуру** – нещадно бити, шмагати або суворо покарати кого–небудь [7, 2, с. 855]: «*Єжелі ти (...) здаватимешся, я з тебе, заразо, шкуру спущу*» [4, с. 58]; **тримати марку** – керуватися певними нормами поведінки для збереження своєї репутації [7, 2, с. 896]: «*Щоб і тут тримати марку, дасть*

коротких два дзвінки й кличе Аллу–секретарку фіксувати вказівки» [5, с. 100]; **шкірити зуби** – сміятися «Ця на хлопців погляда, **шкірить** зуби і регоче» [5, с. 134].

Значна кількість фразеологізмів виступає у ролі головного члена речення, подібного до присудка: **вернути гори** – зробити, виконати велику, навіть неможливу роботу; зробити дуже багато [7, 2, с. 613]: «З таким робити можна вік, з таким **вернути** можна **гори!**» [5, с. 102]; **вийти сухим з води** – будучи виним, уміло уникати покарання або нарікання; залишатися непокараним або незаплямованим [7, 1, с. 111]: «Вкрасти на морі все одно, що вкрасти на суходолі, з тою тільки різницею, що на морі тіжче **«сухим з води вийти»** [4, с. 99]; **дати перцю** – дуже лаяти, сварити, гостро критикувати кого-небудь [7, 1, с. 213]: «Та ось діяча фізкультурного руху зовуть звітувати у зал виконкому, щоб **дати** йому **перцю**, сякому-такому!» [5, с. 61]; **забило дух** – перехопила дихання від різкого подразнення органів чуття, гострого напруження, хвилювання [7, 1, с. 298]: «Хоч уже й **забило дух**, вихиляси в'яже» [5, с. 178]; **кадити фіміам** – дуже вихвалити когось улесливо [7, 1, с. 360]: «І справді, доволі **кадить фіміам!** Це нам непотрібно, на шкоду це нам!» [5, с. 258]; **ловити гав** – виявляти неухважність; не використовувати якісь можливості, упускати слушну нагоду [7, 1, с. 445]: «**Гав тут ловити** не можна! Діалог з козою має бути стенографічний» [2, с. 218]; **спадати на думку** – хто-небудь починає думати про щось, когось, задумуватися над чимось [7, 2, с. 845]: «Інколи мені **спало на думку** на запитання про моє здоров'я відповідати: «Спасибі! Хвалити Бога, я вже **вмер!**» [2, с. 243];

Іноді автори свідомо переробляють фразеологізми або вдаються до їхніх варіантів з метою створення певного ефекту, експресії. Так, стійкий вираз **викликати із п'ят свою душу** є авторською переробкою фразеологізму **душа в п'яти втекла** (хто-небудь відчуває сильний переляк; дуже страшно комусь [7, 1, с. 278]): «Чого ви, – сміюся, – злякалися пане?

Скоріш викликайте із п'ят свою душу та йдіть» [5, с. 271]; *натискати на п'яти* є варіантом до фразеологізму *натискати на всі педалі* – докладати всіх зусиль для швидкого виконання чого-небудь [7, 2, с. 536]: «*А йому і пізній час натискай на п'яти. Бо наказ: портрета з вас треба в номер дати»* [5, с. 207].

Окремі фразеологізми автори уживають із часткою *не*: *ховати кінці в воду* – не залишати ніяких ознак, слідів від якогось вчинку (переважно негативного) [7, 2, с. 928] – подається у вигляді спонукального речення: «*Не ховайте кінці в воду! Круть нахмурились, Круть не вщух»* [5, с. 321]; *тратити пальне* є авторським варіантом до фразеологізму *тратити порох* – докладати значних зусиль для здійснення, досягнення чого-небудь (переважно марно, безрезультатно) [7, 1, с. 108]: «*Не марнуй, не трать пального для ефекту показного!»* [5, с. 81].

Стійкі словосполучення зі структурою «дієслово + займенник», «дієслово + прислівник» уживаються як варіанти до фразеологізмів або авторські новотвори: *жувати те ж саме* – варіант до фразеологізму *жувати жуїку* (нудно і настирливо повторювати одне й те ж [7, 1, с. 296]): «*На кожних зборах те ж саме жує пролаза-кандидат»* [5, с. 103]; *схилитися набік* – заснути (словником не фіксується): «*Я Лубни проспав боюся, Розбуди мене в Лубнах!.. Сіла баба у куточку і схилилася набік»* [5, с. 205].

Значення окремих фразеологізмів розширюються у контексті. Так, у словосполученні *схопити гарбуза* (одержувати відмову під час сватання) значення розширюється за рахунок обіграння прізвища *Гарбуз* за допомогою повтору у складі стійкого словосполучення – чийсь наміри не справдилися: «*Вслід його утікаючі тіні – з цеху сніг розкотивсь, як гроза! Так Омелько Гарбуз на Україні в запорожців схопив гарбуза»* [5, с. 363].

Взагалі, проаналізувавши структурну групу дієслівних фразеологізмів, ми дійшли висновку, що у даній структурній підгрупі немає постійного

порядку розташування компонентів. Окремі дієслова-компоненти допускають синонімічну заміну, внаслідок чого виникають фразеологічні варіанти. Стрижневий компонент тут найчастіше буває змінним: за формою особи, числа, часу, виду, способу. За своїми граматичними ознаками такі фразеологізми в основному співвідносяться з дієсловами і в реченні виконують роль присудків.

Висновки. Як показало дослідження, фразеологізми типу словосполучень складають більшу частину проаналізованого матеріалу. Найчисельнішою є група дієслівних фразеологічних конструкцій, які використовуються на позначення дії, процесу, стану. Серед фразеологічних одиниць даного типу широко представлене явище варіативності (*кидати зір – кинути оком; тратити пальне – тратити порох*), явище синонімії (*крутити мізки – морочити голову; дати на лапу – підмазати за услугу*), і явище антонімії (*плескати язиком – прикусити язичок; схилитися набік – протерти очі*). Трансформації загальноживаних фразеологізмів, нові авторські утворення надають мові творів Степана Олійника і Остапа Вишні більшої художньої сили, додаткової образності, індивідуального колориту.

Фразеологічні варіанти і синоніми Степан Олійник і Остап Вишня використовують для передачі найтонших відтінків значення, характеристики й оцінки предмету, явища, ситуації, надання їм відповідної оцінки. Митці використовують фразеологізми як активний образотворчий чинник авторської оповіді, засіб виключної точності і експресивно-естетичної наснаженості. За допомогою фразем автори передають ставлення до зображуваних подій, акцентують смислову і стильову позиції мовних засобів. Майстерно і влучно використовуючи стійкі мовні звороти, письменники глибоко і колоритно відтворюють дійсність і різноманітні життєві ситуації.

Література

1. Авксентьев Л. И. Фразеологична одиниця як предмет фразеології та її основні ознаки. *Мовознавство*. 1979. № 5. С. 8–13.

2. Вишня Остап. Вишневі усмішки. Київ : Дніпро, 1985. 298 с.
3. Вишня Остап. Нещасне кохання. Київ : Дніпро, 1956. 206 с.
4. Вишня Остап. Усмішки, фейлетони, гуморески. Київ : Дніпро, 1974. Т. 1. 256 с.
5. Олійник Степан. Гумор і сатира. Київ : Дніпро, 1988. 388 с.
6. Українська душа. Київ : Либідь, 1992. 168 с.
7. Фразеологічний словник української мови: у 2-х книгах. Київ : Наукова думка, 1993.

*Катерина ШПЛЄВАЯ,
студентка 2 курсу
історико-філологічного факультету
Університету Ушинського*

ЗАСОБИ РОЗКРИТТЯ ХАРАКТЕРІВ У ПОВІСТІ ОКСАНИ ЗАБУЖКО «КАЗКА ПРО КАЛИНОВУ СОПІЛКУ»

Постановка проблеми полягає в тому, що твори сучасної української письменниці Оксани Забужко є віддзеркаленням усіх проблем суспільства. Увага до творчості письменниці посилюється ще й тим, що станом на сьогодні існує незначна кількість теоретичних праць з висвітлення цієї проблеми.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сучасну українську літературу детально вивчають літературознавці. Щодо творчості Оксани Забужко маємо праці Т. Гундорової, Н. Зборовської, Л. Таран, В. Скуратівського, Р. Харчук та інші.

Мета статті передбачає аналіз художніх засобів для розкриття характерів, які використала Оксана Забужко у повісті «Казка про калинову сопілку».

Виклад основного матеріалу. Багато як українських, так і зарубіжних письменників відзначилися у світовій літературі завдяки своєрідному, а інколи й новаторському розкриттю характерів персонажів їхніх творів. Оксана Забужко не стала винятком, адже в деякому сенсі вона подарувала українській літературі свою інтерпретацію канонічних засобів. У повісті «Казка про калинову сопілку» використано чимало художніх засобів, сюжетних і поетикальних особливостей, які дозволяють розкрити персонажа та проаналізувати його психологічну складову.

О. Забужко активно використовує фольклорно-міфологічний матеріал. Як відомо, казки – традиційний об'єкт феміністичної критики, що аналізує їхні гендерні аспекти. Водночас, казки – надзвичайно популярний жанр жіночої літератури. Так, «Казку про калинову сопілку» можна прочитати як модерну інтерпретацію біблійного міфу в поєднанні з фольклорним текстом, історію сестровбивства – погляд сучасної освіченої жінки на вічне протистояння життя і смерті, Добра і Зла [2, с. 6].

У цьому філософському творі Оксана Забужко переосмислила народні казки та балади про калинову сопілку. Серед її попередників – вірш Ліни Костенко «Калинова сопілка», літературні казки Б. Грінченка та Л. Шияна. Але письменниця, використовуючи фольклорні першоджерела, написала цілком оригінальну повість про любов та ненависть, про велику людську трагедію на тлі українського селянського побуту [1, с. 296].

Перший персонаж, із яким нас знайомить письменниця – Ганнапанна, старша дитина Василя та Марії. Авторка з самого початку натякає читачеві, що її образ – глибоко психологічний і незвичайний, адже дівчинка народилася на світ «з місяцем на лобі» [3, с. 2]. Потім ми повертаємося до образу Марії – нещасливої жінки, яка одружилася батькам на зло, дуже незадоволеної життям. Та вона понад усе бажала, щоб у її дитя не мало такої долі. Згодом на світ з'явилася Оленка – кволе дитя, якому, звісно, ж потрібно було більше тепла та ласки. Із самого її народження батьки влаштували між

дівчатами своєрідне «змагання». Оленка отримувала набагато більше, ніж було в Ганни: «Він [батько] і панькався з нею понад міру, гейби з хлопцем, якби такого мав, навіть і в поле брав із собою, сам набиваючи їй куклу жованим хлібом, ніби власною слиною прагнув перелляти в дитину всю свою снагу, надолуживши від роду їй недодане» [3, с. 6].

Трохи подорослішавши, дівчинка почала користуватися цим: «Щойно зіп'явшись на нозі, Оленка вже укмітила, як легко їй довести сестру до знавісніння, і взяла це собі за звичку... коли дорослих не виявлялося поблизу, підлізала старшій попідруч, мишкуючи, яку б устругнути капость, – звісно, невеличку, собі під стать» [3, с. 8]. Але й старша Ганна не відставала, користуючись своїм віком і силою: «Відлупцювала Оленку, – мала люто ревіла, розвезькуючи шмарклі по щоках» [3, с. 7], за що батьки її дуже жорстоко карали (особливо батько, шмагаючи старшу паском). А мати лише відказувала: «Та будь же ти розумніша!» [3, с. 9]. Жодної підтримки ні з боку матері (хіба що менш жорстоке покарання можна рахувати підтримкою), ні з боку батька Ганна не отримувала. Воно й не дивно: багато чого залежить і від виховання, адже саме Марія, матір Ганни, прищепила їй думку про щасливе заміжжя, оскільки сама цього не мала, не любила свого чоловіка. Ось ця відсутність порозуміння між батьками стала також вагомою причиною для розростання конфлікту між сестрами. Ганну охоплювали почуття ревності, коли батько ніжно співав Оленці пісню. Батьки ніби поділили дітей. Василь любить і піклується про меншу доньку – Оленку, Марія – про Ганну.

О. Забужко показала, як прогресує характер Ганни: «Прокидалась і росла й якась інша, жорстокіша ураза — той голос звертався не до неї» [3, с. 12], – момент, коли батько втішав меншу сестру, а не її, вона згадувала усе життя. Хоча спочатку Ганна ревнувала малу задираку до батьків, згодом ця образа залишилася десь далеко в глибині її душі. Інколи вона шкодувала, що була наджорстокою із сестрою: «Як стоїш над розпростертим долілиць

ридаючим дівчам, ну не дурепа ж із мене?» [3, с. 10]. Цими внутрішніми риторичними питаннями та монологами письменниця супроводжувала кожного персонажа, даючи зрозуміти читачеві глибину їхніх думок і внутрішнього світу. Але вічний супротив Ганни не витримав несправедливості: її образа вийшла в світ ще більш потужною, ніж була до цього. На дівчину тиснуло й розуміння того, що вона з самого дитинства змагалася з сестрою та програвала їй, і те, що до них прийшов Дмитро сватати не її, а Олену. Навіть його отримала молодша сестра, і внутрішній конфлікт Ганни досяг апогею: вона вбила «конкурентку».

Старшій сестрі примарився диявол, який прийшов до неї вночі. Говорив їй те, що вона мріяла почути все життя – що вона наче купка золота, а Олена – жменя піску. Наслідком цього стало вбивство своєї сестри. Та попри все це, не змогла Ганна жити щасливим життям. В той момент, коли калинова сопілка тричі проспівала голосом покійної сестри: «Мене сестриця з світу згубила, в моє серденько гострій ніж устромила!» [3, с. 15], Ганна серйозно замислюється про свою власну смерть.

Образами батька, Дмитра, Василя, Марії, Ганни та Оленки О. Забужко художньо інтерпретує гендерну ситуацію в суспільстві, розкриває стереотипне сприйняття жінки чоловіком протягом всього ХХ століття і раніше, її місця у сім'ї та громаді. І вирішує вона зробити це найцікавішим чином: змалювавши характери кожного [4, с. 19].

Для розкриття характерів персонажів О. Забужко активно використовує художні засоби: епітети (*бистрі злющі* очі Ганни, *жалісний турботливий* спів батька); метафори (*росла жорстока ураза*); порівняння (ти – немов купа золота, вона – жменя піску та ін.). Характери розкриваються у різноманітних ситуаціях і вчинках. Наприклад, Ганна поводила себе відлюдкувато, хоча мала добру вдачу, а Оленка була центром уваги, хоча виглядала звичайною. Батько бив і сварив лише старшу сестру, а молодшу обоженював і пестив. Оточуючі та парубки обирали Олену, а не Ганну.

Окрему увагу О. Забужко приділила таким художнім засобам: внутрішнім монологам («Я бачила його, я відчувала його. Але чому він знову обрав її? Він – зі мною, і він – із нею...» [3, с. 26]), риторичним запитанням («Чим вона краща?» [3, с. 22]) і описам пейзажу («Перед нами розкрилася зелена поляна, трава якої ще була вкрита ранковою памороззю. Старі берези стояли непорушно й відважно» [3, с. 27]).

Висновки. Повість Оксани Забужко «Казка про калинову сопілку» допомагає зрозуміти психологічну складову виховання дітей у нерівних умовах, переосмислити вчинки та їх наслідки. Ганна намагалася боротися зі своїми «внутрішніми демонами», але постійне відчуття несправедливості зломало її психіку; Оленка з дитинства «...виявлялася одмічена Божою ласкою, ніби так і було їм на роду написано, і Оленка завжди це знала» [3, с. 18]; мати не могла любити обох дітей повною мірою, бо вони були не від коханого чоловіка – лише трохи співчуття й розуміння проявляла до Ганни, бо бачила в ній себе; батько Василь навпаки бачив в Оленці себе, тому окриляв її ласкою і турботою; Дмитро – персонаж не чесний та егоїстичний: хоча й Забужко описала його як заможного парубка, він фігурував у декількох ситуаціях – нічого про його внутрішній світ читач не знає – авторка залишила читачеві зрозуміти його так, як кожен вважає за потрібне.

Література

1. Агєєва В. Жіночий простір: феміністичний дискурс українського модернізму: монографія. Київ. : Факт, 2003. 320 с.
2. Забужко О. Жінка-автор у колоніальній культурі. *Українська мова та література*. 2003. № 10. С. 3–11.
3. Забужко О. Казка про калинову сопілку. Київ : Факт, 2000. 65 с.
4. Скуратівський В. Нельотна погода. Замість передмови та замість монографії. *Забужко О. Сестро, сестро: повісті та оповідання*. Київ : Факт, 2003. С. 5–19.

*Марі ЯРОШЕВИЧ,
студентка 3 курсу
історико-філологічного факультету
Університету Ушинського*

ЕСТЕТИЧНІ ВИМІРИ В РОМАНІ Е. ПОРТЕР «ПОЛІАННА»

Постановка проблеми. На початку 20 ст., під час загальної кризи, світ побачив дивовижну розповідь про дівчинку, яка навчила ціле місто грати «у радість». Автором твору стала американська письменниця Елеонор Портер. У дослідженні особливу увагу слід зосередити на основних естетичних вимірах, філософському підтексті твору, принципі світобачення головної героїні.

Своєю книгою, що стала бестселером у літературному світі, Портер не тільки плекала позитивний настрій у своїх співвітчизників, а й «виростила» не одне покоління дітей зі всієї земної кулі за принципом «гри у радість». Незважаючи на приголомшливий успіх роману, відгуки критиків неоднозначні. Дослідниця Клаудія Міллс описала Полліанну як «романтичну, невинну, надто сентиментальну, надто ідеальну героїню, втілення веселощів і насолоди» [4]. Вона різко засуджує це грубе розуміння образу Полліанни в одному з інтерв'ю: «Мені боляче за Полліанну, тому що вчинки героїні часто оцінюють несправедливо. Люди думають, що Полліанна говорить про це». Будьте щасливі»... Я ніколи не вважаю, що ми повинні заперечувати дискомфорт, біль і зло, я просто думаю, що всередині кожного є добре світло, потрібно лише вміти відкрити свою душу і дати світло» [4]. Героїня роману зі своєю місією гідно крокує у світ людей – і молодих, і старих. З одного боку, силою радості вона рятує власну душу від ревнощів, болю, злості, а з іншого – відкриває шлях іншим.

Процес сучасної історичної літератури характеризується підвищенням динамізмом і багатоплановістю, що зумовлює інтенсивні та швидкі зміни жанрових систем. Жанрові структури поступово втрачають свою канонічну

чіткість і стають більш гнучкими, що відкриває простір для прояву індивідуальної авторської ініціативи. Як зазначає Т. В. Бовсунівська, «однією з центральних проблем сучасного жанрознавства є... узгодження форм жанрової трансформації... із сучасними активно функціонуючими жанрами, визначення меж трансформації та народження нового жанру» [3, с. 14].

Мета статті: дослідження основних естетичних вимірів у романі, їхній аналіз та вплив на формування орієнтирів у художньому просторі.

Виклад основного матеріалу. Роман був виданий у 1913 році, де розповідається про дівчинку-сироту, що успадкувала від своїх батьків віру у добро та перемогу «світлого» над «темним». Протягом твору читач спостерігає за тим, як 11-річна дівчинка вчить ціле місто доброті, надихає на благородні вчинки, рятує та морально «лікує» своїм ставленням, навіть, важкохворих людей. Е. Портер зобразила тогочасний світ очима світловолосої дівчинки Поліанни, яка оптимістичним світобаченням змінює точки зору інших.

Після виходу книги, вона отримала настільки схвальні відгуки, що не змогла залишити читачів від продовження такої щирої і прекрасної історії про маленьку Поліанну.

Слід виокремити, що у романі головна героїня саме змінюється і розвивається, а не піддається обставинам, адже до її появи письменниця чітко описує дещо буденно-сіру картину та таких ж суворих людей: «...Строга жінка з суворим обличчям, котра похмуріла щоразу, коли ніж падав на підлогу чи грюкали двері. Але навіть якщо усі ножі лежали на місці і з дверима нічого не відбувалося, вона однаково не усміхалась » [2, с. 3]

До того ж, Портер зображає та розкриває тогочасні проблеми суспільства, такі як: проблема байдужості до навколишніх; проблема сиріт та їхньої «потрібності» і, головне, проблеми виховання. Таким чином, Поліанна стає повноцінним психологом, а інколи і внутрішнім голосом «совісті», який допомагає розкрити очі іншим та звернути увагу не тільки на власне «Я».

Та будь-якому роману потрібна своя кульмінація, тому нею стала раптова аварія головної героїні та нова боротьба—знайти привід для радості, навіть тоді, коли вже не можеш ходити, як раніше. Кропітка праця дівчинки, що тривала майже рік все ж таки дала свої «плоди». Жителі Белдінгсвіля почали приходити додому, де жила Поліанна та ділитися з її опікуном, тіткою Поллі, як поява дитини змінила їхнє життя на краще.

Це утверджує основний мотив— іноді у найскрутніших ситуаціях треба дивитися на речі з позитивного боку, адже вихід є там, де з першого погляду, його не існує.

Згодом у психології з'явився термін «принцип Поліанни», який вперше був описаний у 1978. Цей феномен зазначає людей, чия свідомість схильна обробляти спочатку позитивну інформацію і орієнтуватися на неї.

Крім дидактичної мети, авторка зобразила набагато глибшу у своїй повісті філософії— естетику.

Якщо у творах Вайльда естетичне полягає саме у барвистості мови та розкішних описах природи і предметів побуту, то в Е. Портер естетичний вимір зображений у самій героїні—Поліанні.

Естетичним у творі можна зазначити опис простору очима Поліанни: «...Подивіться оно туди... дерева, будиночки, гарний шпиль церкви, сріблиться річечка. О, Ненсі, тут і картини не потрібні. Я рада, що вона мене тут оселила!» [2, с. 27]. Тобто це є цінніше ставлення до всього, що оточує, адже красу можна побачити, навіть, у буденних речах. Слід звернути увагу на філософію Е. Портер вустами маленької Поліанни.

В історії головної героїні читач не зможе знайти негативні висловлювання, починаючи від першої її появи: «...Він казав, що я повинна радіти. Але іноді це так важко, навіть у суkenці в червону клітинку, тому що... Тому що він мені дуже потрібен тут» [2, с. 17].

Цінності дівчини зорієнтовані саме на світобаченні, що для тогочасного суспільства було дещо дивним. Складна доля героїні зовсім не

дає їй привід сумувати, а навпаки тільки викликає ще більше захоплення у тому, щоб вміти знаходити радість у всьому. Вона поступово пізнає новий світ та людей, що у ньому живуть, не ховається за оболонкою наляканої та мовчазної дитини. Від початку головна героїня чарує своїм дивовижним світом та розповідає про настанови, які залишив їй покійний батько.

Поліанна розповідає, що гра почалася саме з моменту, коли замість ляльки їй надіслали милиці. І замість розчарування, вона радіє, що вони їй тоді не знадобились.

Символіка у творі перегукується з естетикою. Зовнішність головної героїні: «худорлява дівчинка в сукенці у червону клітинку, брилику і з двома грубенькими світло-жовтими косами, що звисали на спині» [2, с. 14], вустами Ненсі проводить аналогію з чимось янгольським, неземним. Не слід оминати і церковну тематику та слово «радість», що стає одним з головних елементів у романі.

«Естетичне» можна вдало помітити у порівнянні з «потворним». Недарма Е. Портер не оминає у романі проблеми, які гостро поставали у тогочасному американському суспільстві. Так, з першого погляду, благородна організація «жіноча допомога» більше піклується про списки, аніж дійсні проблеми, або ж проблема бідності і соціальної нерівності.

Цікавим стає авторське вирішення, яке втілене у вищезгаданій філософії головної героїні. Дівчина без жодного страху береться вирішувати проблеми зовсім незнайомого хлопця-сироти, який хотів бути у люблячій родині.

Навіть після кількох відмов Поліанна знаходить вихід із ситуації та допомагає знайомому знайти оселю, де він буде потрібен. Крім того, вона втішає тяжкохвору місіс Сноу, яка до її появи не могла похизуватися оптимізмом та добротою. Дівчинка морально «лікує» містера Пендлтона, поселяє у його серці віру в найкраще. Естетичне полягає у благородстві та щирості.

Виховний мотив у творі дедалі більше розкриває естетичний вимір. Таким чином, Е. Портер вміло поєднує класичне розуміння естетики тогочасного суспільства (погляд на виховання справжньої заможної «леді») та бажання «жити». Адже красиве – це не тільки про те, як правильно грати на фортепіано чи з якою інтонацією читати книжки, а й розуміння того, що справжнє благородство тільки цим не виховаєш.

Індивідуальний світ героїні вражає своїм баченням, адже він не може містити такого терміну як «відчай».

Крім того, у романі зображені відносини між Поллі з племінницею, а саме її «обов'язок» перед суспільством – дати дитині гідне виховання та життя. Та згодом, маленькій Поліанні вдається розтопити серце тітки і навчити «грати у радість».

Парадоксальним у творі є те, як дівчина сприймає покарання від міс Поллі Гарінгтон. Здавалося б дитина мала відчувати образу та глибоку самотність від вчинків опікуна, але Поліанна тільки підтверджує вірність своїм естетичним поглядам.

Вона щиро радіє пустій кімнаті зі старими меблями на горищі, намагається знайти оптимістичний вихід із ситуації. Вона вдячна міс Поллі за те, що вона її покарала достатньо мізерною вечерею: «...Я люблю хліб із молоком, і мені подобається вечеряти з вами» [2, с. 33]. Це тільки підтверджує головний естетичний принцип – бачення краси у всьому.

Як було зазначено вище, кульмінацією в романі стає раптова аварія, після якої головна героїня втрачає здатність ходити. На цьому етапі читач, затамувавши подих, дізнається, яким чином дівчинка знову починає вірити у найкраще і як маленьке містечко перетворилося на вимір, де всі вчаться по-новому дивитися на старі і буденні речі.

В останньому розділі Е. Портер замість звичайної оповіді від третьої особи розміщує лист від Поліанни, де вона ділиться своїми успіхами. Шість

кроків для здорової людини – ніщо, а ось для маленької героїні та оточуючих це стало величезним подвигом.

Завершується роман реплікою: «Найпрекрасніше у світі – просто ходити. Ой, я така рада! Я радію всьому. А найбільше – тому, що деякий час я не могла ходити. Інакше б я ніколи не дізналася, яке це щастя – мати здорові ноги. Завтра я пройду вісім кроків».

Отже, у статті був розглянутий естетичний вимір у романі «Поліанна» Е. Портер. Крім дидактичної мети у творі зображене зовсім незвичайне естетичне бачення письменниці.

Маленька Поліанна сама оточує своє життя прекрасним, намагається бачити у скрутному становищі тільки оптимістичні моменти. Вона повністю перевертає світ героїв та вчить їх такій фізично простій, але морально складній грі у радість. Головним є те, що головна героїня утверджує основний естетичний принцип – бачити красиве всюди.

Благородні вчинки Поліанни тільки допомагають письменниці розкрити значення її «гри». Таким чином, соціально психологічний характер у творі набуває набагато глибшого сенсу, аніж здається на перший погляд.

Висновки. Таким чином, світ очима Поліанни – всебічно прекрасний, сповнений дивовижними пригодами та різними подіями: як хорошими, так і ні, але все одно в її естетичному вимірі немає місця для розпуки. Все залежить від індивідуального ставлення індивіда до проблеми, тому навіть дорослим, іноді, не заважатиме «гра у радість».

«Радість» у творі уособлює цілу низку естетичних принципів головної героїні. Цей термін можна розібрати на цілу гамму почуттів та палітру з яскравими кольорами

Естетичне ставлення головної героїні ніяк не локалізується. Вона може оцінити не тільки події, які трапляються особисто з нею, а ще й допомагає розгледіти красиве у інших. Так реалізується принцип – добрий вчинок завжди набуває ролі естетичного. Ставлення Поліанни до дійсності є

індивідуальними, почуттєвими, її естетичний розвиток повністю гармоніює з роллю, якою вона наділена у творі.

Крім того, Е. Портер зобразила те, як дитяче та незаплямоване буденними проблемами світобачення відрізняється від психології дорослих людей. У письменниці не існує антиподів, є тільки персонажі, які забули, що таке посмішка та позитивний погляд на проблеми.

Література

1. Літературознавчий словник-довідник /за ред. Р. Т. Гром'як та ін. Київ : «Академія», 2007. 751 с.
2. Портер Е. Поліанна/пер. з англ. Б. Гора/ Київ : Школа, 2004. 236 с.
3. Ткаченко А. Мистецтво слова: вступ до літературознавства : підруч. Київ : Правда Ярославичів, 1998. 448 с.
4. Colie Rosalie L. Shakespeare's Living : The Monograph / Rosalie L. Colie. Art. Princeton : Princeton University Press, 1974. 382 p.

Інформація про керівників

- Белік О. А. – науковий керівник – канд. філол. наук, доц. Авксентьєва Г. А.
Вольчева М. В. – науковий керівник – канд. філол. наук, доц. Бандура Т. Й.
Гайна О. Б. – науковий керівник – канд. філол. наук, доц. Бандура Т. Й.
Долга К. В. – науковий керівник – канд. філол. наук, викл. Павлюк Н. Л.
Заваріна С. П. – науковий керівник – канд. філол. наук, доц. Авксентьєва Г.А.
Каташинська Л. Д. – науковий керівник – канд. філол. наук, доц. Авксентьєва Г. А.
Педченко Е. Ю. – науковий керівник – канд. філол. наук, доц. Боєва Е. В.
Прущак Ю. А. – науковий керівник – канд. філол. наук, доц. Бандура Т. Й.
Скачко С. В. – науковий керівник – канд. філол. наук, викл. Павлюк Н. Л.
Топащенко Т. О. – науковий керівник – канд. філол. наук, доц. Боєва Е. В.
Шпілевая К. О. – науковий керівник – канд. філол. наук, доц. Авксентьєва Г. А.
Ярошевич М. В. – науковий керівник – канд. філол. наук, доц. Яремчук Н. В.

ЗМІСТ

Авксентьєва Г. А. <i>Екзистенціальна парадигма в українській прозі ХХ – початку ХХІ ст.</i>	3
Бандура Т. Й. <i>Архетипно-символічна парадигма авторської свідомості в ліриці Олени Теліги</i>	12
Боєва Е. В. <i>Щодо функціонування астіоніма «КІІВ» в українських народних прислів'ях та приказках</i>	21
Горанська Т. В. <i>Художня рецепція міфу про царя Едіпа в романі М. Кундери «Невимовна легкість буття»</i>	28
Павлюк Н. Л. <i>Постмодерна іронія у романі Ю. Андруховича «Московіада»</i>	37
Яремчук Н. Л. <i>Психологізм постмодерного роману Кена Кізі «Політ над гніздом зозулі»</i>	46
Авксентьєва Г. А., Шпак В. В. <i>Інтермедіальні аспекти у романі О. Гончара «Собор»</i>	55
Боєва Е. В., Мамулат Л. С. <i>Особливості структурних типів дієслівного присудка у художньому мовленні М. Стельмаха (на матеріалі роману «Велика рідня»)</i>	64
Боєва Е. В., Сорока І. І. <i>Особливості творення темпоральної структури текстів «малої прози» М. Коцюбинського</i>	74
Оренчак О. О., Коханюк К. Є. <i>Жанровий код англійського класичного детективу</i>	82
Крупеньова Т. І., Петрова О. І. <i>Лінгводидактичні основи формування синтаксичної компетентності учнів 9 класу</i>	92
Яремчук Н. В., Тісевич А. В. <i>Філософська категорія «щастя» в романі Франсуа Моріака «Тереза Дескейру»</i>	99
Бєлік О. А. <i>Функції засобів гумору та сатири в оповіданнях Г. Квітки-Основ'яненка</i>	107

Вольчева М. В. <i>Функційний вектор художнього часопростору в романі С. Андрухович «Фелікс Австрія»</i>	117
Гайна О. Б. <i>Проблема особистісної самоідентифікації в романі Галини Пагутяк «Зачаровані музиканти»</i>	125
Долга К. В. <i>Специфіка фольклорного аспекту у повісті О. Кобилянської «В неділю рано зілля копала»</i>	133
Заваріна С. П. <i>Екзистенціальні мотиви у романістиці Валер'яна Підмогильного</i>	142
Каташинська Л. Д. <i>Аспекти образної візуалізації у романі І. Багряного «Тигролови»</i>	152
Педченко Е. Ю. <i>Мовна картина сучасності у романі «Зелена Маргарита» Світлани Пиркало: лінгвостилістичний аспект</i>	162
Прущак Ю. А. <i>Образно-символічна аксіологія лірики Б.-І. Антонича: міфопоетичний аспект</i>	169
Скачко С. В. <i>Специфіка жанру химерного роману (на матеріалі твору «Лебедина згряя» В. Земляка)</i>	177
Топашенко Т. О. <i>Структурно-граматична організація фразеологічних одиниць у гумористичних творах С. Олійника та О. Вишні</i>	184
Шпілєвая К. О. <i>Засоби розкриття характерів у повісті Оксани Забужко «Казка про калинову сопілку»</i>	193
Ярошевич М. В. <i>Естетичні виміри у романі Е. Портер «Поліанна»</i>	198
Інформація про керівників	205

Наукове видання

**ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИКА АНАЛІЗУ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ:
СУЧАСНІ ВЕКТОРИ ДОСЛІДЖЕНЬ**

Збірник наукових статей

Підп. до друку . Формат 60x90/16. Папір офсетний.
Гарний «Times» Друк цифровий. Ум. друк. арк. 11.
Наклад 100 пр.

Видавець Букаєв Вадим Вікторовий

вул. Пантелеймонівська 34, м. Одеса, 65012.

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 2783 від 02. 03. 2007 р.

Тел. 0949464393, email – 7431391@gmail.com