

Міністерство освіти і науки України  
Державний вищий навчальний заклад  
«Криворізький державний педагогічний університет»

# **ЛІТЕРАТУРИ СВІТУ: ПОЕТИКА, МЕНТАЛЬНІСТЬ І ДУХОВНІСТЬ**

*Збірник наукових праць*

Відповідальний редактор – доктор філологічних наук, професор  
Світлана Ковпик

Збірник засновано 2013 року

Випуск 10

Кривий Ріг

2017

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу  
масової інформації КВ № 22385-12285ПР видане 24.10.2016 р.

**Затверджено як друковане фахове видання України: галузі науки – філологічні  
(наказ Міністерства освіти науки України від 13.03.2017 № 374)**

Рекомендовано до друку вченою радою  
Державного вищого навчального закладу  
«Криворізького державного педагогічного університету»  
(протокол № 5 від 21 грудня 2017 р.)

#### **РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ**

*Головний редактор* – **С. І. Ковпик**, доктор філологічних наук, професор, Державний вищий навчальний заклад «Криворізький державний педагогічний університет»

*Заступник головного редактора* – **Н. Г. Мельник**, кандидат філологічних наук, доцент, Державний вищий навчальний заклад «Криворізький державний педагогічний університет»

*Члени редколегії:*

**О. А. Галич**, доктор філологічних наук, професор, ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка» (м. Старобільськ)

**В. І. Дмитренко**, доктор філологічних наук, професор, Державний вищий навчальний заклад «Криворізький державний педагогічний університет»

**Ж. В. Колоїз**, доктор філологічних наук, професор, Державний вищий навчальний заклад «Криворізький державний педагогічний університет»

**Л. В. Лявшун**, доктор філологічних наук, професор, Інститут мови і літератури ім. Я. Колоса і Я. Купали НАН Республіки Білорусь

**А. О. Новиков**, доктор філологічних наук, професор, Глухівський національний педагогічний університет імені Олександра Довженка

**Л. В. Рева-Лєвшакова**, доктор філологічних наук, професор, Одеський національний університет ім. І. І. Мечнікова

**М. О. Тичіна**, доктор філологічних наук, професор, Інститут мови і літератури ім. Я. Колоса і Я. Купали. Центр досліджень білоруської культури, мови і літератури НАН Білорусь

**Є. Толедо Реннер**, доктор філології у галузі «Іспанська література золотого віку» Університету штату Вашингтон, Сіетл, США

**О. С. Філатова**, доктор філологічних наук, професор, Миколаївський національний університет ім. В. Сухомлинського

**В. Ф. Шевченко**, доктор філологічних наук, професор, Запорізький національний університет

#### **РЕЦЕНЗЕНТИ:**

**О. О. Бровко** – доктор філологічних наук, професор, професор, завідувач кафедри української літератури і компаративістики Київського університету імені Бориса Грінченка.

**О. В. Когут** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри філології та перекладу Івано-Франківського національного університету нафти і газу.

Адреса редакції: КДПУ, пр. Гагаріна, 54, м. Кривий Ріг, 50086.  
т/ф 067-954-00-84 e-mail: kovpiks@ukr.net

## ЗМІСТ

<b>Поетика літератур світу .....</b>	<b>5</b>
<i>Варенікова О. В.</i>	
Автори збірників «Шевченко та його доба» 1925, 1926 років як провідні шевченкознавці.....	5
<i>Давиденко І. О.</i>	
Смислові доміанти заголовків європейської Овідіани другої половини ХХ століття .....	12
<i>Качак Т. Б.</i>	
Література для дітей та юнацтва: проблеми методології дослідження.....	22
<i>Коломієць Н. Є.</i>	
Ірраціональне в художній моделі світу роману «Зазирни в мої сни» Макса Кідрука.....	35
<i>Мохначева О. В.</i>	
Тожество героя в умовах жанрового експеримента сучасного роману («Предчувствие конца» Дж. Барнса).....	43
<i>Оруджева З.</i>	
Художественное отображение действительности в рассказах Гусейнбалы Мираламова.....	50
<i>Яременко Н. В.</i>	
Емоційно-вольові екзистенціали в романі І. Багряного «Сад Гетсиманський»	60
<b>Ментальність літератур світу.....</b>	<b>71</b>
<i>Вавринюк Т. І.</i>	
Вираження звукових образів у кіноповісті Олександра Довженка «Зачарована Десна».....	71
<i>Варданян М. В.</i>	
Картини сакрального світу в дитячій літературі української діаспори.....	78
<i>Галич О. А.</i>	
Екстраполяція постаті Фандоріна в європейську історію: «Сокіл і ластівка» Б. Акуніна.....	89
<i>Грищенко І. В.</i>	
Фольклорна комунікація як модус семіотичної системи .....	96

<i>Журба С. С.</i>	
Трагедія українського селянства під час голодомору у прозі діаспори (на матеріалі творів Олени Звичайної та Іванни Чорнобривець).....	102
<i>Ковпик С. І.</i>	
Густативний код збірки оповідань Н. Гук «Книга історій та рецептів смачного настрою».....	113
<i>Логинова Г. Н.</i>	
Особенности психолингвистического образования в Германии: поэзия культуры слова .....	130
<i>Любецькая В. В.</i>	
Об особенностях видения в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» .....	142
<i>Мельник Н. Г.</i>	
Сучасний український анекдот про москалів: динаміка традиції.....	153
<i>Назаров Н. А.</i>	
Праслов'янське походження гуцульських співанок-хронік .....	164
<i>Новиков А. О.</i>	
«...Він вважав себе дворянином»: з історії роду Марка Кропивницького <i>Якубовська-Кравчик К.</i>	177
Пошуки української ідентичності в повісті Войцеха Кудиби «Мое прізвище – Майдан» .....	188
<b>Духовність літератур світу.....</b>	<b>196</b>
<i>Рева-Лєвшакова Л. В.</i>	
Характеротворення в неореалістичній новелістиці початку ХХ століття (В. Винниченко, В. Підмогильний).....	196
<i>Семененко Л. М.</i>	
Образи квітів як складова поетичного дискурсу Миколи Вороного.....	205
<i>Шевців Г. М.</i>	
Літературна презентація дитинства в європейському спогадовому письмі: від Просвітництва до романтизму.....	213

# ПОЕТИКА ЛІТЕРАТУР СВІТУ

УДК 821.161.2:82.09

**Варенікова О. В.,**  
старший викладач кафедри української  
та світової літератури  
Харківського національного педагогічного  
університету імені Г. С. Сковороди

## АВТОРИ ЗБІРНИКІВ «ШЕВЧЕНКО ТА ЙОГО ДОБА» 1925, 1926 РОКІВ ЯК ПРОВІДНІ ШЕВЧЕНКОЗНАВЦІ

*У статті розглядаються праці з шевченкознавства, уміщені у збірниках «Шевченко та його доба» (1925, 1926) таких дослідників, як П. Филипович, О. Гермайзе, В. Петров, А. Лобода, О. Дорошкевич, С. Родзевич. Розглядаються наукові зацікавлення авторів збірки у царині шевченкознавства та аналізується їх внесок у дослідження творчості Т. Шевченка та його особистості.*

**Ключові слова:** шевченкознавство, стаття, автор, мотив, тема, світогляд, образ.

*The article tells about the works on Shevchenko's studies, published in the journals «Shevchenko and his time» (1925, 1926) of such researchers as P. Filipovich, I. Hermajze, V. Petrov, A. Loboda, A. Doroshkevich, S. Rodzevich. The scientific preferences of the authors of the journals in the field of Shevchenko studies are considered and their contribution to the study of the creativity of T. Shevchenko and his personality is analyzed.*

**Key words:** Shevchenko studies, article, author, motive, theme, world view, image.

*В статье рассматриваются работы по шевченковедению, помещенные в сборниках «Шевченко и его время» (1925, 1926) таких исследователей, как П. Филипович, И. Гермайзе, В. Петров, А. Лобода, А. Дорошкевич, С. Родзевич. Рассматриваются научные предпочтения авторов сборника в области шевченковедения и анализируется их вклад в исследование творчества Т. Шевченка и его личности.*

**Ключевые слова:** шевченковедение, статья, автор, мотив, тема, мировоззрение, образ.

**Постановка проблеми.** 20–30-і роки ХХ століття позначені зародженням наукового шевченкознавства. Важливу роль у ньому відіграли С. Єфремов, П. Филипович, О. Дорошкевич, О. Гермайзе, В. Петров, А. Лобода, С. Родзевич, Б. Якубський та інші науковці, спільними зусиллями яких було сформовано два випуски збірника «Шевченко та його доба» (1925, 1926). У даній статті розглянемо наукові зацікавлення авторів збірки у царині шевченкознавства та їх внесок у формування збірника, присвяченого Т. Шевченкові.

**Виклад основного матеріалу.** На чолі авторського колективу збірників «Шевченко та його доба» (1925, 1926) стояли фундатори тогочасного шевченкознавства С. Єфремов, М. Новицький та П. Филипович, останньому з яких належить авторство передових статей у кожному зі збірників. Учений виконує провідну роль у цих виданнях, а його розвідка «До студіювання Шевченка та його доби», що відкриває перший збірник, відзначається програмним характером: у ній науковець визначає завдання, які мають стати першочерговими для дослідників творчості та життя Т. Шевченка.

П. Филипович опублікував такі статті, як: «Шевченко і романтизм» (1924), «Шевченко і Гребінка» (1925), «Шевченко і декабристи» (1926), що визначаються глибоким аналізом творчості й оточення поета. В умовах 20–30-х років адепти соцреалізму дорікали П. Филиповичу за «ухиляння від соціологічного розгляду» (Ф. Якубовський), і це «ухиляння» спостерігається в унікальній ним класовій тематиці та акцентуванні на інтелектуальній і комунікативній складових Шевченка. Тему статті «До студіювання Шевченка та його доби» (1925), на нашу думку, взято дослідником під впливом сучасних авторів методологічних пріоритетів, коли вимагалось прив'язувати постать Шевченка до соціалістичної ідеології. Однак автор виявляє достатню сміливість висловити власну думку: *«не наївне уявлення про соціалістичну доктрину, а спробу в реальному житті, далекому від здійснення того, що було тільки в теорії, зафіксувати натяк на це здійснення»* [Филипович 1925: 13].

П. Филипович зауважує, що Шевченко міг багато чи докладно й не знати про події в Європі, однак можна виявити такі його знання до періоду заслання: Вольтер, Дідро, Гольбах, французька революція та англійський прогрес не лише захоплювали поета, але й давали йому наснагу для пророчих висновків про знищення престолів, корон і поміщиків («Моє пророцтво безсумнівне») та автоматизацію праці людини («Придумайте замість серпа яку-небудь іншу машину») [цит. за Филипович 1925: 14]. Попри таке захоплення Шевченком європейським прогресом, автор зазначає, що поет ставився критично до тих віянь, які вже не актуальні, і в повісті «Прогулка с удовольствием и не без

морали» називає непотребом книгу з листуванням Катерини II з Вольтером, хоча тут же П. Филипович зауважує про негативне ставлення поета до імператриці.

П. Филиповича ще за життя визнавали світочем української науки. Г. Александрова здійснила добірку таких характеристик ученого: *«одна з провідних постатей нашого національно-культурного процесу»* (М. Орест), *«висока наукова об'єктивність та ерудиція»* (В. Державин), *«скрупульозна аналіза текстів та їх порівняння»* (Г. Костюк), *«високий професіоналізм, блискуча ерудиція, добра обізнаність із літературним контекстом, інтелектуальний динамізм і насиченість його праць»* (В. Поліщук) [Александрова 2014: 99]. Таким чином, П. Филипович визначається як один із редакторів збірників «Шевченко та його доба», а його авторство передових статей в обох із них доводить значенню першість і серед авторів.

Автор статті «П. Куліш і М. Костомаров, як члени Кирило-Мефодіївського братства» О. Геймайзе – історик за фахом. З 1918 року він активно співпрацює з Академією наук України, займаючи посаду керівника секції методології та соціологічного обґрунтування кафедри історії України, а також керівника Археографічної комісії. Займається також видавничою діяльністю: очолює бібліографічний комітет редакційної колегії журналу «Україна» [Гермайзе 1925].

О. Геймайзе як шевченкознавець аналізував факти з біографії Т. Шевченка. Його заслугою визначається аргументоване заперечення тези 20-х років про кирило-мефодіївців як представників власне українського панського прошарку. Він вивчає зв'язок Шевченка з цим рухом, зокрема через вплив його поезій на братчиків, і досліджує справу про арешт П. Куліша й М. Костомарова з докладним аналізом матеріалів допитів цих діячів української культури.

Ця стаття логічно продовжує першу, виводячи загальну концептуальну лінію в напрямку участі Шевченка в гуртках кирило-мефодіївців і петрашевців. Розглядаючи діяльність Куліша й Костомарова через компаративістський аналіз їхнього світогляду та зіставлення з Шевченковими поглядами, а також у межах

поліційної справи Кирило-Мефодіївського товариства, дослідник не може конкретно сформулювати ідейних устремлінь Куліша, називаючи їх «складними ідейними комбінаціями», – на відміну від Шевченка, Костомарова та тих «київських благочестивих юношей», які представляють «безпосередній демократизм». О. Гермайзе підкреслює ці відмінності словами Куліша про його перше враження від братства й, відповідно, деяким несприйняттям його самими братчиками, а далі – після серйозного аналізу програми товариства і схвалення його – учений зазначає, що членом братства він не був. Це можна пояснити й певними конспіративними заходами: братчики офіційно не включали до себе Куліша й Шевченка, щоб в умовах можливого розслідування не зашкодити їм («на случай ігемонського гоненія до нас ніхто не причепиться») [цит. за: Гермайзе 1925: 54].

Автор статті «Куліш і Шевченко» В. Петров (Домонтович) – «визначний учений енциклопедичної ерудиції, організатор науки, громадський діяч та письменник із кола неокласиків» [Андрєєв 2014: 224]. Як літературознавець він цікавився особистістю і творчістю П. Куліша (напр., праця «Пантелеймон Куліш у п'ятдесяті роки» 1929 року) та брав активну участь у розвитку шевченкознавства (напр., праця «Провідні етапи сучасного шевченкознавства» 1946 року).

У 20-ті роки В. Петров працює в Етнографічній Комісії ВУАН, разом з О. Лободою редагує журнал «Етнографічний вісник», а тому органічно, що він узяв участь у збірнику «Шевченко та його доба», зокрема з розвідкою про стосунки Куліша й Шевченка, де більшою мірою аналізує особистість першого, оскільки докладно її вивчав і навіть написав історико-біографічний роман «Романи Куліша» (1930 р.).

В. Петров у статті «Куліш і Шевченко» розглядає такі питання, як знайомство митців (як у діахронічній, так і синхронічній площинах), зіставлення особистих принципів (як творчих, так і життєвих) і психологічних портретів.



Так, розглядаючи Кулішевий принцип етнографічної природи творчості, В. Петров дещо саркастично зауважує, що після аналогії творчого натхнення з автоматичним записом народної творчості варто чекати від Куліша взагалі заперечення значення Шевченка. І знаходить на доказ цьому слова першого: *«наш Гомер не Шевченко, а народ», «всі ми вкупі з Шевченком ласуємось тільки останками від його великого пирування»* [цит. за: Петров 1925: 76]. Утім, при цьому дослідник простежує паралель розвитку романтизму від індивідуалізму до визнання народного пріоритету в Європі (за яким поет має «записувати», а не творити) з такою ж метаморфозою у Куліша, зокрема у ставленні його до Шевченка як поета. Зазначимо, що цей принцип буде більш докладно проаналізовано Петровим у статті «Матеріали до історії приятелювання Куліша й Шевченка р. 1856–1857-го» зі збірника 1926 року.

Андрій Лобода – автор статті «Шевченко і Некрасов» – був професором Київського університету, фахівцем з російської мови і літератури, однак був залюблений в українську культуру: очолював Етнографічну комісію при ВУАН, був обраний академіком за спеціальністю «етнографія» й віце-президентом ВУАН, був дійсним членом філологічної секції НТШ [Лобода].

Стаття «Шевченко і Некрасов» мала на меті провести паралелі між означеними митцями, зокрема здебільшого показати ставлення російського поета до українського. Інтерес академіка до постаті Шевченка було зумовлено й дослідницькими його пріоритетами: був опонентом міфологічної школи, вважаючи її методологію відсталою, і надавав перевагу соціально-історичному й культурно-побутовому аналізу.

Ще один із авторів збірки «Шевченко та його доба» – Олександр Дорошкевич – не лише приділяв активну увагу Шевченкові, досліджуючи його творчість у повному обсязі, але й узагалі аналізував здобутки та прорахунки шевченкознавства як галузі науки (він є автором збірки статей «Етюди з шевченкознавства» (1939 р.), де аналізує сучасний йому стан шевченкознавства, зазначаючи про розходження між науковцями у 20-ті роки – як методичні, так і методологічні) [Дорошкевич 1939: 6].

О. Дорошкевич займався питаннями впливу громадсько-політичних рухів на формування світогляду Т. Шевченка, зокрема зв'язками поета з діячами російської демократії (напр., стаття «До питання про вплив Герцена на Шевченка»), окремими мотивами його творчості (напр., «Кріпацтво в творах Шевченка», «Природа в поезії Шевченка»), загальним значенням постаті Шевченка (напр., «Шевченко і наступні літературні генерації», «Шевченко і слов'янський світ») [Дорошкевич Ізборнік].

У збірнику 1926 року вміщено його статтю «Шевченко й петрашевці в 40-х роках», присвячену темі впливу громадсько-політичних рухів на формування світогляду Шевченка. У статті наводиться конкретне зіставлення деяких мотивів творчості поета та ідей петрашевців, аналізується авторство та контент «Словника іншомовних слів» як головного агітаційного видання організації, а також вірогідні зв'язки Шевченка з деякими петрашевцями.

Серед статей, включених до збірників 1925 та 1926 років, які переважно присвячені біографічному вивченню постаті великого поета, позиціонуються дві праці, де висвітлено структурно-стильові особливості творчості Т. Шевченка. С. Родзевич аналізує сюжет і стиль поезій, а Б. Якубський – ритміку.

Сергій Родзевич – український літературознавець, критик і педагог. У галузі шевченкознавства відомий як автор праць «Романтизм і реалізм у ранніх творах Шевченка» та «Сюжет і стиль у ранніх поемах Шевченка («Катерина» і «Слепая»)), що увійшла до збірника 1926 року. У цій статті С. Родзевич як спостерігає за розвитком романтичного стилю молодого поета, так і зіставляє кілька творів, близьких за сюжетом і основними мотивами, залучаючи для докладного порівняння з «Катериною» «Бедную Лизу» М. Карамзіна та «Эду» Є. Боратинського. У результаті аналізу дослідник визначає певні істотні відмінності. Так, Шевченків образ «зрадженої дівчини» – носій страждань, що становить провідний мотив, образ же спокусника – однозначно негативний лиходій. У зіставляваних творах – ці образи як складові історії кохання й описуються рівнобіжно. Висновок таких відмінностей –

«прірва», яка була «між тим оточенням, що зростило Шевченка, і тим, що викохало Карамзина й Боратинського» [Родзевич 1926: 56]. Іншими словами – соціальне й національне розмежування самих авторів призводить і до розмежування романтизму українського й російського (чи англійського тощо).

**Висновок.** Автори збірників «Шевченко та його доба» (1925, 1926) зробили спробу подати творчість Т. Шевченка не лише в контексті його часу, але й сформували новий підхід до сприйняття та розуміння образу та творчості поета – людиноцентристський.

## БІБЛІОГРАФІЯ

Александрова 2014 – Александрова Г. Компаративні студії Павла Филипповича : поза межами часу і нації / Г. Александрова // Філологічні семінари. – 2014. – Вип. 17. – С. 98–109.

Андрєєв В. М. Віктор Петров : Науковець та розвідник у післявоєнній Німеччині (1945–1949) / В. М. Андрєєв // Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету. – 2014. – Вип. 41. – С. 224–229.

Гермайзе 1925 – Гермайзе О. Ю. П. Куліш і М. Костомаров як члени Кирило-Мефодіївського братства / Осип Гермайзе // Шевченко та його доба. Збірник перший / під ред. акад. С. О. Єфремова, М. М. Новицького і П. П. Филиповича. – К. : ДВУ, 1925. – С. 38–56.

Дорошкевич 1924 – Дорошкевич О. Шевченко в соціалістичному оточенні / О. Дорошкевич // Шевченківський збірник. – К., 1924. – С. 23–44.

Дорошкевич Ізборник – Дорошкевич О. К. [Електронний ресурс] / О. К. Дорошкевич // Ізборник. – Режим доступу : <http://izbornyk.org.ua/ulencycl/ule45.htm>

Дорошкевич 1939 – Дорошкевич О. К. Етюди з шевченкознавства. Збірка статтів [Електронний ресурс] / О. Дорошкевич. – Харків–Київ : Державне вид-во, 1939. – 209 с.

Лебідь-Гребенюк 2014 – Лебідь-Гребенюк Є. «Шевченківський збірник» (1924) і річники «Шевченко та його доба» (1925, 1926) : з історії рецепції

творчості та образу поета / Є. Лебідь-Гребенюк // Шевченкознавчі студії. – 2014. – Вип. 17. – С. 376–381.

Лобода – Лобода Андрій Митрофанович [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [https://uk.wikipedia.org/wiki/Лобода\\_Андрій\\_Митрофанович](https://uk.wikipedia.org/wiki/Лобода_Андрій_Митрофанович)

Петров 1925 – Петров В. П. Куліш і Шевченко (До історії їх взаємовідносин в 1843–1844 роках) / Віктор Петров // Шевченко та його доба. Збірник перший / під ред. акад. С. О. Єфремова, М. М. Новицького і П. П. Филиповича. – К. : ДВУ, 1925. – С. 57–79.

Родзевич 1926 – Родзевич С. Сюжет і стиль у ранніх поемах Шевченка («Катерина» і «Слепая») / С. Родзевич // Шевченківський збірник. Збірник другий / під ред. С. Єфремова, М. Новицького, П. Филиповича. – К. : Вид-во КНИГОСПЛКА, 1926. – С. 44–69.

Родзевич – Родзевич С. І. [Електронний ресурс] // Вікіпедія. – Режим доступу : [https://uk.wikipedia.org/wiki/Родзевич\\_Сергій\\_Іванович](https://uk.wikipedia.org/wiki/Родзевич_Сергій_Іванович)

Филипович 1925 – Филипович П. П. До студювання Шевченка та його доби / Павло Филипович // Шевченко та його доба. Збірник перший / під ред. акад. С. О. Єфремова, М. М. Новицького і П. П. Филиповича. – К. : ДВУ, 1925. – С. 7–37.

УДК 82.091«652»

*Давиденко І. О.,*  
кандидат філологічних наук, доцент  
кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури  
Бердянського державного педагогічного університету

## **СМИСЛОВІ ДОМІНАНТИ ЗАГОЛОВКІВ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ОВІДІАНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

*Стаття присвячена дослідженню особливостей поетики заголовків європейської Овідіани другої половини ХХ ст. У методологічній матриці порівняльно-типологічного підходу висвітлено основні смислові концепти назв романів «Овідій Назон – поет» Яцека Бохенського, «Останній світ» Крістофа Рансмайра, «Скандал в імператорському сімействі» Валентина Чемериса, а також повісті «Літній птах на зимовому березі» Юрія Мушкетика. За результатами компаративного аналізу текстуальної бази послідовно*

доведено правомірність визначення заголовка, як ключа, до першого інтуїтивно-пролептичного тлумачення твору.

**Ключові слова:** автор, античний, заголовок, інтерпретація, Овідій, порівняльне літературознавство, роман, текст.

*The article deals with titles' specification in the texts of European Ovidiana of the second half of the 20<sup>th</sup> century. The problem is relatively fresh in literary criticism and needs a new study. On the basis of comparative typological approach the implicit meaning of headings «Naso the Poet» by Jacek Bochenski, «The Last World» by Christoph Ransmayr, «Scandal in the Emperor's Family» by Valentin Chemeris and «The Summer Swam on the Winter Shore» by Juriy Mushketyk has been exposed. The expansion of literary sources allowed the researcher to reasonably prove the title's determination as a key to a first presentative interpretation of the text.*

**Key words:** ancient, author, comparative literature, interpretation, novel, Ovid, text, title.

*Статья посвящена исследованию особенностей поэтики заглавий европейской Овидианы второй половины XX в. В методологической матрице сравнительно-типологического подхода освещены основные смысловые концепты названий романов «Овидий Назон – поэт» Яцека Бохенского, «Последний мир» Кристофа Рансмайра, «Скандал в императорском семействе» Валентина Чемериса, а также повести «Летняя птица на зимнем берегу» Юрия Мушкетика. Результатами компаративного анализа текстуальной базы последовательно доказано правомерность определения заглавия, как ключа, к первому интуитивно-пролептическому толкованию произведения.*

**Ключевые слова:** автор, античный, заглавие, интерпретація, Овидий, роман, сравнительное литературоведение, текст.

Одним із основних етапів порівняльно-типологічного осягнення феномена авторських візій постаті відомого давньоримського поета Публія Овідія Назона (Publius Ovidius Naso, 43 р. до н. е. – 17 / 18 р. н. е.) є розкриття концептуального змісту заголовків Овідіани, оскільки останні, поряд з іменем письменника, слугують первинним елементом читацької рецепції тексту, а також його інтуїтивно-пролептичного тлумачення. Актуальність нашої студії зумовлена як потребою системного дослідження на різних структурних рівнях інтерпретаційних моделей біографії опального антика, так і відсутністю наукових розробок із репрезентованою проблематикою в українському та зарубіжному літературознавстві.

Мета статті – проаналізувати закодований зміст заголовків європейської Овідіани другої половини XX ст., порівнявши назви творів і основну текстуальну тканину.

Важливість номену у структурній організації твору важко переоцінити: з одного боку, він концентрує енергію думки митця, а з іншого, – виступає інформативним джерелом і непохитним фундаментом тлумачень реципієнтів. «Книга і є розгорнутий до кінця заголовок», – зазначив із цього приводу

С. Кржижановський [Кржижановский 2006:7]. Досконале ім'я твору, на переконання А. Шопенгауера, має підпорядковуватися такій формулі: *«Бути стислим, лаконічним, влучним і по можливості бути монографією змісту»* [Шопенгауэр 2009:8]. Філософ гостро критикував будь-яку туманність у назвах книг, оскільки вважав, що вона лише вводить в оману читачів.

Роман «Овідій Назон – поет» («Nazo poeta», 1969) Яцека Бохенського має нейтральний заголовок, що складається з двох частин: імені головного персонажа та роду його занять. Подібні назви, на думку російської дослідниці Ю. Бабичевої, є складними для аналізу, оскільки імена, виділені в них, стають *«умовним знаком певного явища, суспільної проблеми. Розпочинаючи читати такий твір, ми заздалегідь налаштовані сприймати та досягти не особливий людський характер і долю, а їх закономірність і обумовленість у певному середовищі»* [Бабичева 2000:63]. Відповідно, змістова валентність назви роману Я. Бохенського обмежена соціально-історичним періодом, до якого належав антик.

Розглядати роки життя поета треба не окремо, а в проекції на так званий «римський мир» (Pax Romana – епоха імператора Августа і його наступників I ст. н. е.), оскільки саме в цей час *«шляхом цілеспрямованих і численних реформ Августу і соціальним верстам, які за ним стояли, вдалося розв'язати багато болючих проблем римського суспільства і держави, що так гостро проявилися в часи кривавих громадянських війн»* [Балух 2005:342]. Політична стабільність, задекларована принципатом, не могла не вплинути на розвиток культури, яка відгукнулася загальним піднесенням мистецтва. В особі сподвижників імператора римська держава почала всебічно підтримувати молоді таланти, надійно заховавши під маскою опіки свою справжню мету – зробити з митців носіїв панівної ідеології. *«Важливою складовою системи принципату, – слушно зазначає О. Петречко, – стала політична пропаганда. Монети, релігія, архітектура, твори мистецтва та літератури, навіть законодавство – усе це було поставлено на службу новій владі, новому режимові як знаряддя пропаганди»* [Петречко 2014:23]. Продовжуючи міркування вченого,

зауважимо, що в літературному середовищі за прямими вказівками імператора працював гурток Мецената, серед відомих членів якого були Вергілій і Горацій.

Водночас, разом із миром і процвітанням, які встановив Август, прийшли зубожіння духовності та деморалізація римської аристократії. Щодо цього особливо цінними видаються свідчення самого Овідія: *«Нині на правду в нас вік золотий: до посад щонайвищих / Золото шлях прокладе, золотом купиш любов. / Хоч би в оточенні муз завітав сюди ти, Гомере, – / Як завітаєш ні з чим – вкажуть на двері тобі»* («М.», II, 277–280) [Овідій 1999:133]. Римська імперія часів принципату страждала від загальної розбещеності, неробства й переситу, а тому будь-які спроби владної верхівки відновити давні чесноти були марними. Тож є підстави стверджувати, що доба Овідія – амбівалентна: з одного боку, панував відносний спокій на кордонах і матеріальний добробут, а з іншого, – тотальна деформація моралі, підкріплена культом грошей.

Отже, назва роману польського автора опосередковано вказує, що головним у творі є не лише поет, а й дух часу, носієм якого він був. На це звернула увагу також Х. Заворська, зауваживши, що в тексті Я. Бохенського Овідієві відведено ту саму роль, яку він мав у римському суспільстві: *«висхідна зірка нового способу життя, мислення, почуттів»* [Zaworska]. Отож, незважаючи на внутрішню корозію, принципат Августа ввійшов в історію як період загального поступу й миру. Тільки за таких умов могли з'явитися легкість, безтурботність та всепоглинаюча тінь Еросу, притаманна поетичному стилеві поета-вигнанця. Саме цю тонку залежність Я. Бохенський утілює у романі «Овідій Назон – поет».

Задуманий спочатку як прозовий переказ «Метаморфоз» Овідія, роман «Останній світ» («Die letzte Welt», 1988) Крістофа Рансмайра набув розголосу ще до появи на полицях книгарень. Цьому посприяла й широка реклама з боку видавця, і загадкова назва твору. *«Заголовок, – зазначає М. Барабаш, – як камертон індивідуального письменницького стилю “заряджає” читача-інтерпретатора відповідною духовною енергією автора, настроює на певний лад сприйняття і розуміння авторського задуму, підтексту, надтексту і*

контексту літературного твору» [Челецька 2007:18–19]. Номен «Останній світ», побудований за принципом алегоричного конструкта, – результат матеріалізації стану душевного сум'яття та невизначеності, що охопив австрійське суспільство та загалом Європу в другій половині ХХ ст. Як слушно зауважила Т. Гундорова, кінець тисячоліття *«найконцентрованіше відображає ідею катастрофізму, а ядерний вибух, по суті, символізує у свідомості людей другої половини ХХ століття кінцеві ідеї»* [Гундорова 2005:13]. Відтак, присутність у тексті «Останнього світу» есхатологічних мотивів є цілком очікуваною та вмотивованою.

Постмодерністський наратив К. Рансмайра зорієнтований на підготовленого читача, оскільки вже з самої назви досить складно зрозуміти (якщо, звичайно, реципієнт не обізнаний із творчим доробком Овідія), що в романі йтиметься про давньоримського класика. Лише підзаголовок «Роман із Овідієвим репертуаром» («Roman mit dem Ovidischen Repertoire»), який, до речі, було випущено в українському перекладі, трохи відкриває завісу задуму письменника. *«Перший сигнал, – зазначила з цього приводу Н. Копистянська, – автор посилає читачеві, даючи назву твору, підназву, назву розділу тощо. Письменник спрямовує на певний соціально-історичний час, створює потрібну йому енергетично-психологічну хвилю очікування, сприйняття зображуваного, дає емоційний та інтелектуальний старт»* [Копистянська 2012:164]. Однак у романі «Останній світ» стрижневою є певна невідповідність між іменем та інтуїтивно очікуваним хронотопом: уже в експозиції стає зрозуміло, що читацькі сподівання на сюжет із античної історії, інспіровані паратекстом, нівелюються авторською концепцією змішування часів. У наративі К. Рансмайра минуле і сучасне переплітаються, утворюючи темпоральну єдність. Крім того, австрійський прозаїк у підзаголовку акцентує увагу не на самій постаті давньоримського класика, а лише на його доробку, використаному як сюжетне тло.

Ідейний зміст, закодований в імені тексту К. Рансмайра, має два рівні розкриття. Перший об'єктивний прочитується як алюзія на «Скорботні елегії»



Овідія: «*А я буду жити на краєчку / Світу й про землю свою снитиму в тій далині*» («С.», I, I, 127–128) [Овідій 1999:174]. Очевидно, що йдеться тут про Томи – причорноморську колонію, до якої був засланий антик і в якій відбувається дія роману «Останній світ». Показово, що австрійський прозаїк замість прикметника «крайній» (äußerst) обрав для заголовка його синонім – «останній» (letzte). Автор акцентує увагу не на географічній віддаленості об'єкта, а на відсутності іншого подібного простору. Отже, останній, за К. Рансмайром, означає єдиний і унікальний.

Натомість повнота другого рівня смислової наснаженості заголовка роману австрійського майстра досягається лише в процесі безпосереднього читання твору. Ідеться про концептуальний для «Останнього світу» мотив застереження. Крізь текст-палімпсест К. Рансмайра виразно проглядається думка, що в другій половині ХХ ст. європейська цивілізація дійшла до межі, переступивши яку, вона прирікає себе на вимирання. Відповідно до задуму прозаїка, такою лінією розмежування є ставлення влади до митця й загалом до людини. В інтерпретації К. Рансмайра, трагічна доля Овідія прочитується як алегорія знищення гуманізму, а також свідчення крихкості буття: «*І коли Назон справді впав, водяні знаки минуцості почали проступати Котті навіть у камінні. Порівнявши ясний образ часів Сан-Лоренцо й того чоловіка, що в сльозах назавжди покидав одного безхмарного четверга в березні свій дім на п'яци дель Моро, Котта вперше усвідомив, яка ж легенька – мов пушинка – споруда цей світ, які вразливі гори, що розсипаються на пісок, які нетривкі моря, що випаровуються й обертаються в хмари, які короткі спалахи в зірок...*» [Рансмайр 1994:64]. Отож світ, зображений К. Рансмайром, – останній, бо в ньому не знаходиться місця для вічних людських ідеалів, бо гроші і влада в ньому заміняють мораль.

Як і попередній автор, Валентин Чемерис використав заголовок-алюзію в романі «Скандал в імператорському сімействі» (1988), підказуючи читачеві, що в центр наративу покладена резонансна подія. Утім, із самої назви досить складно ідентифікувати, про який факт та історичну добу йдеться. Лише в

пролозі стає зрозуміло, що темпоральний вимір твору окреслений давньоримською реальністю, а саме часом правління Октавіана Августа.

Принципово важливим моментом є те, що В. Чемерис не виніс у заголовок жодного імені героя, зробивши смисловий наголос на події. Метою такого тактичного ходу автора, очевидно, було бажання заінтригувати читача й викликати інтерес до римського минулого. Суть інциденту, якому присвячена розповідь письменника, розкривається впродовж поступового розгортання сюжетної канви. Зауважимо, що скандал у родині імператора репрезентований у романі як кульмінація розвитку конфлікту.

Цей відносно невеликий епізод відіграє концептуальну роль для історичного наративу українського майстра, оскільки, по-перше, є важливим сюжетним вузлом, висвітлюючи жорстокість боротьби за владу, а, по-друге, унаочнює авторську версію причини вигнання Овідія з Рима. Так, згідно із задумом В. Чемериса, імператор Август засудив найвідомішого на той час поета, щоб відвернути увагу громадськості від ганебної поведінки своєї дочки та онуки. Натомість «аморальні» вірші стали лише формальним приводом для винесення вироку опальному митцеві: *«Тож конче необхідно було спішно відвести ганьбу від Першого Сімейства. А для цього – покарати точнісінько за таку ж провину, тобто за розпусту, когось, хто був би славетний на увесь Рим. І цим актом дати зрозуміти: імператорське сімейство, на жаль, не виняток, що це загальний занепад моралі, тож імператорську дочку й онуку збив на манівці їхній кумир.*

*А такою славетною і зноюю на увесь Рим і всю імперію була лише одна людина – Публій Овідій Назон»* [Чемерис 1988:314]. Отже, назва роману В. Чемериса опосередковано вказує на проблемно-тематичну наснаженість твору, а також відіграє роль певного декларативного елемента стосовно гіпотез причин вигнання Овідія.

На відміну від попередніх авторів, концептуальною для назви повісті Юрія Мушкетика стала ідея несумісності та неприродності перебування суб'єкта в певній місцевості. «Літній птах на зимовому березі» (1989) – це

антитетичний заголовок-алюзія. Протиставляючи теплу пору року холодній, прозаїк таким чином наголошує на характерологічних домінантах, властивих центральним персонажам (Овідію та Поетові ХХ ст.), а також опосередковано вказує на умови, в які вони були поставлені. Водночас протиставлення «літо-зима» допомагає реципієнтові визначити певну географічно-кліматичну приналежність героїв. У цьому контексті «літній» означає «лагідний», «ніжний», «м'який», «добрий» (для Овідія таким є Рим, а для Поета – рідне грецьке село на Донеччині). Натомість синонімами лексеми «зимовий» у повісті виступають «суворий», «непривітний», «байдужий» тощо (для Овідія – це Томи, край світу, а для Поета – це холодна північ біля полярного кола).

Очевидно, що, увівши до заголовка повісті символічний образ птаха, Ю. Мушкетик хотів підкреслити піднесеність внутрішнього світу героїв, їхню легкість і відкритість. Крім того, у творі українського автора цей анімалістичний образ втілює життя, свободу й натхнення. Показово, що в першому виданні повісті замість нейтрального слова «птах» стояло – «лебідь» [див.: Мушкетик 1989]. На нашу думку, від такої заміни твір концептуально втратив, оскільки останнє слово-образ, як мінімум, викликає в українського читача асоціацію з віршем «Лебеді» (1928) Михайла Драй-Хмари, який, до речі, неокласик написав після перекладу сонету «Лебідь» («Cygne», 1885) Стефана Малларме. Утім, алюзійне поле цього образу може бути значно ширшим і включати оперу «Лоенгрін» («Lohengrin», перша постановка відбулася у 1850 р.) Ріхарда Вагнера, балет «Лебедине озеро» (прем'єра відбулася 1877 р.) Петра Чайковського, картину «Лебеді, відображені в слонах» («Cisnes que se reflejan como elefantes», 1937) Сальвадора Далі тощо.

Однак у контексті поезики назви повісті Ю. Мушкетика важливий інший момент, а саме те, що образ лебедя репрезентовано у «Скорботних елегіях» Овідія: *«Наче той лебідь, що з сил опавши при хвилях Каїстра, / Кажуть, загибель свою тужно оспіває сам, / Так от і я, кого кинули ген на берег сарматський, / Дбаю, щоб похорон мій без голосіння не був»* («С.», V, I, 11–14) [Овідій 1999:251]. Отже, слово-образ «лебідь» могло би слугувати важливим

елементом формування читацьких сподівань і первинних інтерпретацій у повісті Ю. Мушкетика. Однак автор відмовився від останнього, додатково завуалювавши зміст твору нейтральною лексемою.

Отже, заголовки романів «Останній світ» К. Рансмайра, «Скандал в імператорському сімействі» В. Чемериса та повісті «Літній птах на зимовому березі» Ю. Мушкетика відзначаються наявністю закодованого змісту, повнота висвітлення якого залежить від інтерпретаційної компетентності реципієнта. На відміну від інших текстів Овідіани, в назві твору «Овідій Назон – поет» Я. Бохенського немає вираженого імпліцитного змісту. Однак це не применшує смислового навантаження роману, оскільки ім'я героя, винесене в заголовок, передбачає відтворення в свідомості читача конкретної соціально-історичної доби, виразником якої є ця постать. Насамкінець зауважимо, що назва твору є первинним елементом його сприйняття, водночас відкриваючи простір для інших смислових вимірів, які становлять перспективу наших подальших досліджень.

## БІБЛІОГРАФІЯ

Бабичева 2000 – Бабичева Ю. В. Поэтика заглавия / Ю. В. Бабичева // Вестник ТГПУ. Серия : Гуманитарные науки (Филология). – 2000. – Вып. 6. – С. 61–64.

Балух 2005 – Балух В. О. Історія Стародавнього Риму : курс лекцій / В. О. Балух, В. П. Коцур. – Чернівці : Книги ХХІ, 2005. – 680 с.

Гундорова 2005 – Гундорова Т. І. Ядерний дискурс, або Література після Чорнобиля / Т. І. Гундорова // Післячорнобильська бібліотека : Український літературний постмодернізм. – К. : Критика, 2005. – С. 11–20.

Копистянська 2012 – Копистянська Н. Х. Соціально-історичний хронотоп / Нонна Хомівна Копистянська // Час і простір у мистецтві слова : [монографія]. – Львів : ПАІС, 2012. – Розд. 5. – С. 161–200.

Кржижановский 2006 – Кржижановский С. Д. Поэтика заглавий / Сигизмунд Доминикович Кржижановский // Собрание сочинений : [в 6 т.]. –

СПб. : Symposium, 2001. – Т. 4: Поэтика заглавий ; Философия о театре ; Страны, которых нет ; Фрагменты о Шекспире ; Искусство эпитафия (Пушкин).  
Драматургические приемы Бернарда Шоу. – 2006. – С. 7–42.

Мушкетик 1989 – Мушкетик Ю. Літній лебідь на зимовому березі : [повість] / Юрій Мушкетик // Вітчизна. – 1989. – № 1. – С. 16–68.

Петречко 2014 – Петречко О. Август, Гай Юлій Цезар Октавіан / Олег Петречко // Лексикон античної словесності / [за ред. М. Борецького, В. Зварича]. – Дрогобич : Коло, 2014. – С. 23–24.

Овідій 1999 – Публій Овідій Назон. Любовні елегії ; Мистецтво кохання ; Скорботні елегії / Публій Овідій Назон ; [пер. з латини А. Содомори ; передм. та комент. А. Содомори]. – К. : Основи, 1999. – 299 с.

Рансмайр 1994 – Рансмайр К. Останній світ : роман / Крістоф Рансмайр ; [пер. з нім. О. Логвиненко ; післямова Л. Цибенко]. – К. : Основи, 1994. – 206 с.

Челецька 2007 – Челецька М. М. Номеносфера поезії Івана Франка (поетика заголовків, присвят, епіграфів) / Мар'яна Маркіянівна Челецька. – Львів : Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2007. – 304 с. – (Франкознавча серія. Вип. 9).

Чемерис 1988 – Чемерис В. Л. Скандал в імператорському сімействі : [історичний роман] / Валентин Лукич Чемерис. – К. : Рад. письменник, 1988. – 415 с.

Шопенгауэр 2009 – Шопенгауэр А. О писательстве и о слоге / Артур Шопенгауэр ; [пер. с нем. Д. Н. Цертелева]. – изд. 2-е. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 72 с.

Zaworska – Zaworska H. Boski Nazo [Źródło elektroniczne] / Helena Zaworska. – Tryb dostępu do dokumentu : <http://jacekbochenski.blox.pl/html/1310721,262146,21.html?548673>.

**Качак Т. Б.,**  
кандидат філологічних наук, докторант  
кафедри української літератури ДВНЗ «Прикарпатський  
національний університет імені Василя Стефаника»

## ЛІТЕРАТУРА ДЛЯ ДІТЕЙ ТА ЮНАЦТВА: ПРОБЛЕМИ МЕТОДОЛОГІЇ ДОСЛІДЖЕННЯ

*У статті висвітлено проблему формування в українському літературознавстві методології дослідження літератури для дітей та юнацтва. Маргарита Славова подає чотири основні підходи як напрямки теорії дитячої літератури: педагогічний, психологічний, аналіз літератури для дітей у контексті рецептивної естетики та культурології. У статті розглянуто філологічний та інші критичні підходи (нараторологічний, рецептивно-естетичний, компаративний), які практикували у наукових дослідження українські літературознавці. Детально охарактеризовано літературознавчу, дидактичну та мультидисциплінарну інтерпретаційні стратегії та ефективність їх інструментарію у дослідженні художніх текстів для дітей та юнацтва.*

**Ключові слова:** література для дітей та юнацтва, методологія, філологічний підхід, літературознавча інтерпретаційна стратегія, мультидисциплінарна інтерпретаційна стратегія.

*The article is devoted to the problem of the methodology formation of the study of literature for children and youth in the Ukrainian literary criticism. Margarita Slavova presents four main approaches to the theory of children's literature: pedagogical, psychological, literature analysis for children in the context of receptive aesthetics and cultural studies. The article deals with philological and other critical approaches (narratology, receptive-aesthetic, comparative), which Ukrainian literary scholars practiced in scientific researches. The literary, didactic and multidisciplinary interpretation strategies and the effectiveness of their tools in the study of artistic texts for children and young people are described by the author in detail.*

**Key words:** literature for children and youth, methodology, philological approach, literary interpretation strategy, multidisciplinary interpretation strategy.

*В статье освещена проблема формирования в украинском литературоведении методологии исследования литературы для детей и юношества. Маргарита Славова подает четыре основных подхода как направления теории детской литературы: педагогический, психологический, анализ литературы для детей в контексте рецептивной эстетики и культурологии. В статье рассмотрены филологический и другие критические подходы (нараторологический, рецептивно-эстетический, компаративный), которые практиковали в научных исследования украинские литературоведы. Подробно охарактеризованы литературоведческая, дидактическая и мультидисциплинарная интерпретационные стратегии, эффективность их инструментария в исследовании художественных текстов для детей и юношества.*

**Ключевые слова:** литература для детей и юношества, методология, филологический подход, литературоведческая интерпретационная стратегия, мультидисциплинарная интерпретационная стратегия.

Наукові студії, присвячені літературі для дітей і про дітей, набувають все більшого розмаху. Від спорадичних міркувань, критичних рецепцій окремих творів чи творчості письменників, дослідники прямують до теоретичних

узагальнень, глибокого аналізу із використанням різноманітних підходів та апробацією новітніх методологій. Література для дітей стає повноцінним об'єктом дисертаційних досліджень. Очевидно, розвиткові такої тенденції сприяє низка факторів: домінування філологічного, а не педагогічного підходу до аналізу творів для дітей; стрімкий розвиток як оригінальної, так і перекладної літератури для дітей завдяки активному книговиданню та широкому спектру видавничих пропозицій на ринку дитячої літератури; посилена увага суспільства до проблем дитячого читання та розвитку і популяризації літератури для дітей; вивчення практики досліджень літератури для дітей зарубіжних науковців та екстраполяція їх досвіду у вітчизняному літературознавстві. Однак і надалі залишається актуальною проблема теорії літератури для дітей та юнацтва. Незважаючи на розвиток практичної критики, досі не розроблено і не узагальнено системи методологічних підходів і принципів аналізу цього сегмента мистецтва слова. Українська література для дітей та юнацтва – художньо-естетичне явище, котре потребує літературознавчого осмислення й аналізу, інтерпретації та фахової оцінки. На часі – виписування моделей застосування літературознавчої методології та мультидисциплінарного інструментарію для вивчення сучасної української прози для дітей та юнацтва.

В українському культурному просторі переважає розуміння літератури для дітей та юнацтва як сегмента загальної літератури. Найчастіше вона виступає об'єктом філологічних (у широкому розумінні) студій. Меншою мірою дослідники розглядають її крізь призму педагогічного підходу, який користувався популярністю у ХХ столітті. Спостерігається тенденція залучення до вивчення дитячої літератури новітніх продуктивних критичних інтерпретаційних підходів, які уже кілька десятиліть успішно практикують зарубіжні вчені.

Ще у 1990-х роках Маргарита Славова, теоретико-літературні роботи якої *«нині вважаються початком сучасних студій у площині теорії літератури для дітей»* [Кизилова 2013:28], констатувала в галузі студій літератури для дітей та

юнацтва *«метання та пошук методологічних опор то в педагогіці та психоаналізі, то в теорії інформації та семіотиці, то в рецептивній естетиці та культурології»*, зауважила що *«діахронна перспектива підходів до дитячої літератури приводить до незмінного для її буття та самосвідомості відношення “дидактичне – художнє”, яке розглядає естетичну проблематику крізь педагогічний ракурс»* [Славова 2002:8]. Виокремлені нею чотири основні підходи до дитячої літератури як напрямки теорії дитячої літератури розглядали Ольга Папуша, Уляна Баран (Гнідець), Богдана Салюк, Віталіна Кизилова, Світлана Бартіш – автори дисертаційних досліджень літератури для дітей та юнацтва останніх років. Мова йшла про педагогічний, психологічний підходи, аналіз літератури для дітей у контексті рецептивної естетики та культурології.

У теоретичному полі не йшлося про філологічний підхід з опорою на літературознавчий текстуальний аналіз творів для дітей та юнацтва, незважаючи на те, що практично його використовували найчастіше, про що свідчать монографічні дослідження, наукові статті, розвідки науковців. Маргарита Славова у докторській дисертації *«Проблеми поетики белетристики для дітей»* (1992) окреслила специфіку літератури для дітей, яка проявляється через ігрове і фантастичне. Літературознавець проаналізувала компоненти структури (персонаж, сюжет, композиція, оповідач та ін.) белетристичного твору для дітей і зауважила типологічну схожість із казковою структурою. Екстраполюючи західну практику вивчення літератури для дітей, М. Славова обґрунтовує комунікативні аспекти дитячої книги, соціокультурну роль літературної казки і поглиблює теорію дитячої літератури демонстрацією методів і прийомів аналізу поетики класичних творів світової літератури. Її праця стала поштовхом для вітчизняних досліджень літератури для дітей та юнацтва у ракурсі комунікативного, наратологічного та рецептивно-естетичного аспектів. Саме така перспектива розширила горизонти текстозорієнтованих історико-літературних студій дитячої літератури, які почали з'являтися в українській академічній науці з 1970-х років.



Текстуальний аналіз поезики художніх творів для дітей («фаховий аналіз з позицій художності») – незмінна складова історико-літературних студій дитячої літератури з другої половини ХХ століття і до сьогодні. Це ілюструють наукові дослідження Д. Білецького («Шляхи розвитку української радянської літератури для дітей та юнацтва (1917–1967)», 1972), Ю. Ярмиша («Українська радянська літературна казка (1917–1967)», 1974), С. Іванюка («Українська радянська проза для дітей. 1917–1941. Герой і концепція адресата», 1987), Р. Стаднійчук («Проблеми формування морального світу підлітка в сучасній радянській повісті про школу (70–80 рр.)», 1990), Ірини Бойцун («Твори Є. Гуцала для дітей: проблеми художньої майстерності», 2000), Наталії Тихолоз («Жанрові модифікації казки у творчості Івана Франка», 2003), Галини Сабат («Казки Івана Франка: особливості поезики “Коли ще звірі говорили”», 2006), Ольги Будугай «Пригодницько-шкільна повість для дітей 1960–1980-х років: жанрові особливості (О. Огульчанський, Б. Комар, А. Давидов)», 2007), Оксани Гарачковської («Українська літературна казка 70-90х років ХХ ст.: сюжетно-образна структура, хронотоп», 2008), Наталії Резніченко («Українська проза для дітей 60–80-х років ХХ століття (жанрово-стильові модифікації)», 2008), Лариси Ткаченко («Виховні концепти й особливості поезики української дитячої поезії початку ХХ ст. (на матеріалі творчості Марійки Підгірянки, Олександра Олеся, Миколи Вороного)», 2008), Олени Чепурної («Дискурс дитини у прозі українських письменників-шістдесятників (Гр. Тютюнник, В. Близнець, Є. Гуцало)», 2008), В. Костюченка («Літературними стежками. Нарис історії української літератури для дітей», 2009), Оксани Цалапової («Міфопоетика казкового світу раннього українського модернізму (Дніпрова Чайка, Леся Українка, Олександр Олесь, Михайло Коцюбинський)», 2010), Наталії Сидоренко («Жанрові модифікації і поезика української дитячої повісті 60–80 років ХХ століття», 2010). Не вдаємось до глибшого аналізу цих праць, оскільки він був здійснений В. Кизилювою [Кизилюва 2013].

Традиційно-усталені підходи до вивчення художнього тексту як мистецького феномену й новітні досягнення у галузі теоретичного осмислення

природи художньої творчості (історико-типологічні, рецептивні, герменевтичні стратегії, засади структуралізму, інтертекстуальності, наратології) декларує у дослідженні «Художня специфіка української прози для дітей та юнацтва другої половини ХХ століття» (2013) Віталіна Кизилова [Кизилова 2013:8]. У полі зору літературознавця – жанрово-стильові тенденції літературної казки та пригодницької прози. Визначення жанрових характеристик, ідейно-естетичних й поетологічно-стильових домінант творів найрепрезентативніших письменників і виявлення певних закономірностей розвитку прози для дітей та юнацтва стало можливим завдяки дослідницькому інструментарію текстуального аналізу, який домінував у роботі. Такий інтерпретаційний формат класичний і традиційний: *«передусім текст, а згодом його рефлексія з наступними аналітичними візіями. З одного боку, справді слід звернути увагу на похідні від “дорослої” літератури концепції дослідження тексту, адресованого дітям, з другого – важливими й вагомими є саме об’єктивні чинники, що зумовили статус літературознавчих стратегій»* [Мацевко-Бекерська 2011:19].

Нові критичні підходи до вивчення літератури для дітей відкривають ширші можливості літературознавчих студій та збагачують дослідницьку парадигму. Потенціал наратологічного підходу до вивчення літератури для дітей теоретично і практично висвітлила Ольга Папуша у дисертаційному дослідженні «Наратив дитячої літератури: специфіка художнього дискурсу» (2004). Її методика базується на теорії наративного дискурсу, семіотичних та рецептивно-зорієнтованих підходах, комунікативних методах дослідження літератури для дітей і *«дозволяє досліджувати дитячу літературу, з одного боку, як будь-який інший фіктивний дискурс, а з іншого, як специфічну форму у відношенні до різних концептів (автор, текст, читач)»* [Папуша 2004].

Комплекс наратологічного, структуралістського, рецептивного методів та методів загальної теорії комунікації став методологічною основою дослідження «Специфіка комунікації в літературі для дітей та юнацтва (на матеріалі сучасної німецькомовної прози)» (2008) Уляни Гнідець (Баран) [Гнідець 2008].

Компаративне дослідження традиційних образів дитини-бешкетника у художніх творах для дітей і про дітей з актуалізацією типологічного підходу, культурно-історичного, порівняльного, біографічного, інтертекстуального, архетипного методів провела Богдана Салюк («Типологія традиційних образів дитини-бешкетника у художніх творах для дітей і про дітей» [Салюк 2013]).

Дитячу літературу, яка розвивається та продуктивно функціонує на кількох важливих рівнях, Лідія Мацевко-Бекерська називає складним поліінтерпретаційним феноменом. *«Маємо констатацію факту – у загальнолітературному просторі існує та його складова, що адресується категорії реципієнтів за певними параметрами відповідності, що вирізняється очікуваними інтерпретаційними настановами, що повинна зближуватися із канонічними нарративними технологіями. Однак цілком об'єктивною є теоретична поліваріантність у царині дитячої літератури, позаяк не тотожними є вихідні спонуки для дослідження. З культурологічної позиції необхідно зосередитися на своєрідності закладеності у тексті глобального світоглядного коду й способах його відчитання. З педагогічно-дидактичною метою варто диференціювати жанрово-вікові співвідношення. Натомість, рецептивна естетика, спираючись на психологічний аспект, акцентує увагу на дискурсі дитинства як осерді специфічної субкультури»* [Мацевко-Бекерська Л 2011:19]. У літературознавчій риторичній оприявнюють загальнокультурні, психологічні та інтерпретаційні категорії. Останні – через дидактичний чи своєрідно рецептивний аспект.

Множинність ракурсів, у яких можна розглядати дитячу літературу, *«іншими словами – поліфонічність утворюваного довкола неї наукового та суспільного дискурсу»* [Огар 2012:8] зумовлена, на думку Емілії Огар, її поліморфною і поліфункціональною комунікативною природою. Дослідницьку перспективу теоретичного осмислення феномену дитячої книги, яка стала об'єктом її дослідження, взаємодоповнюють дидактичний та літературознавчий підхід. У руслі літературознавчого дослідження дитяча література як частина

літературного процесу піддається формалістичному, структурно-функціональному, семіотичному, рецептивному аналізу.

Оперуючи поняттям «текст для дітей», семантичне поле якого вміщує окрім інших явища, означувані поняттями «книга для дітей» та «література для дітей», Наталія Марченко розмежовує літературознавчий і книгознавчий науковий дискурс, накреслюючи два напрямки досліджень: загальнолітературний (ширше – загальнокультурний) та соціокультурний, міждисциплінарний [Марченко 2011]. На думку науковця, саме «книжку для дітей» як предмет наукового розгляду термінологічно та поняттєво повноцінно представлено і досліджено.

Ольга Папуша вважає, що процес вивчення явища дитячої літератури та сприйняття тексту *«переважно відбувається у трьох напрямках: 1) дослідження виникнення, народження творів дитячої літератури (інтенційна фаза); 2) вивчення процесу оформлення текстів (вербалізація, візуалізація і т. п.), тобто феноменального світу дитячих книг і періодики (об'єктна фаза); 3) диференціація книг на етапі сприйняття їх дорослими і дітьми (перцептивна фаза)»* [Папуша 2017:172]. Актуальною є потреба концептуального осмислення феномену дитячої літератури як синтезу *«усіх трьох напрямків дослідження з урахуванням не лише інтегрального характеру цього явища, а і його динамічного характеру»*, зважаючи на те, що у сучасному українському літературознавстві маємо ситуацію, *«коли інтенційна фаза вивчається літературознавством, об'єктна фаза – книго- і мистецтвознавством, перцептивна – психолого-педагогічними науками»* [Папуша 2017:173].

Значно ширша методологічна платформа зарубіжних досліджень літератури для дітей. Петер Хант (Peter Hunt), Девід Рад (David Rudd) та Карін Леснік-Обертейн (Karín Lesnik-Oberstein) з Великобританії, Ханс-Хейно Еверс (Hans-Heino Ewers) з Німеччини, Зохар Шавіт (Zohar Shavit) з Ізраїлю досліджують питання термінології, критики і теорії літератури для дітей. У своїх студіях науковці практично актуалізують методи і засоби герменевтики

(Marah Gubar), семіотики (Zohar Shavit), психоаналітичної критики (Hamida Bosmajian, John Cech), наратології (Maria Nikolajeva, Barbara Wall, Anita Moss), феміністичної критики (Lissa Paul, Carina Garland), рецептивної естетики (Michael Benton), мультикультуралізму (Joh C. Stott), екокритики (Marek Oziewicz), постколоніальних студій (R. McGillis), інтертекстуальності (Christine Wilkie-Stibbs), компаративістики (Emer O'Sullivan), гендерної критики (Karín Lesnik-Oberstein), лінгвістики (John Stephens) і стилістики (Charles Sarland), когнітивної лінгвістики (Marcello Giovanelli). Слушно зауважує Богдана Салюк: *«Вітчизняне літературознавство de jure визнає необхідність цілісного студіювання дитячої літератури, але de facto неохоче відходить від традицій вивчення творів для дітей у рамках історії літератури, обережно використовуючи досвід зарубіжного літературознавства, який, на нашу думку, є корисним задля поступової зміни акцентів у дослідженні дитячої літератури від периферійного до центрального»* [Салюк 2013:14].

Зважаючи на специфіку об'єкта дослідження, умовно можна накреслити кілька інтерпретаційних стратегій, серед яких найбільш поширені **літературознавча, дидактична, мультидисциплінарна**. У контексті літературознавчих студій важливими й актуальними будуть рецептивний, психологічний, культурологічний, гендерний, постколоніальний, психоаналітичний, герменевтичний, структурно-семіотичний, інтертекстуальний та інші критичні підходи й методи пізнання літератури.

Отже, коротко проаналізуємо специфіку й функціональність трьох найпоширеніших інтерпретаційних стратегій. **Літературознавча інтерпретаційна стратегія** будується на філологічних концепціях і розгортається у площині аналізу літератури для дітей та юнацтва як естетично-мистецького феномена. У центрі уваги науковця – **поетика тексту**. У випадку, коли йдеться не про один твір і навіть не про творчість одного письменника, а про цілий пласт національної літератури, а метою роботи є узагальнення письменницького досвіду та виведення тенденцій сучасної української прози для дітей та юнацтва, текстуальний аналіз поглиблюється **історико-**

**літературним** та **типологічним**, підсилюється новими критичними підходами. Літературознавча інтерпретаційна стратегія покликана виявити і пояснити специфіку літератури для дітей на рівні поетики текстів, вказати на її художню своєрідність, тенденції. У фокусі дослідницького інструментарію критичних підходів, актуалізованих у її руслі, об'єкт дослідження постає у різних контекстах.

У процесі вивчення літератури для дітей та юнацтва присутня орієнтація письменника на читача певного віку, від чого й залежить закладений у текст зміст, форма його представлення. Автор і читач – дві ключові фігури, які перебувають поза текстом, але саме завдяки їхній комунікації відбувається його реалізація. Рецептивна інтерпретаційна модель розгортається у площині комунікативного процесу (адресант – текст – адресат) і пов'язана із явищами кодування та декодування, психологічним критерієм розуміння специфіки дитячої літератури. Рецептивно-естетичний підхід, як і психологічний, культурологічний, гендерний, постколоніальний, психоаналітичний, герменевтичний, структуралістський, інтертекстуальний, біографічний та інші критичні підходи до аналізу літератури розглядають художній текст через призму різних контекстів. Літературу для дітей та юнацтва неможливо вивчити поза цими контекстами, бо її специфіка закладена в орієнтації на адресата, який є поза текстом (рецептивно-естетичний підхід), психологічних особливостях творення та відчитування текстуальних смислів (психоаналітичний підхід), прописуванні фемінних та маскулінних концептів у текст (гендерний, феміністичний підходи, маскулінні студії), суспільних уявленнях про дитинство і субкультуру дитинства (культурологічний) тощо.

**Дидактична інтерпретаційна стратегія** опирається на функціональний аспект літератури для дітей, зокрема навчальну та виховну спрямованість текстів. При цьому досліджуваний сегмент літератури розглядається не як художньо-естетичне самоцінне явище, а як засіб навчання та виховання. У центрі уваги дослідника – дидактичність, повчальність тексту, роль книжки в

ідеологічному вихованні юного покоління, її функціональні можливості у розвитку та становленні особистості дитини, ефективності освітнього процесу.

Дидактичний підхід до вивчення літератури для дітей лежить поза площиною філологічного дослідження обраного предмета, оскільки функціональний аспект не є тим інструментом, який дозволяє розкрити художню специфіку текстів. *«Бачити сутність літератури в її функції (або функціях) означає звужувати її, по-перше, до ролі «голої техніки», натомість не враховувати її антропологічні, екзистенційні та психо-суспільні аспекти»* [Касперський 2006:17]. Маргарита Славова зауважує, що педагогічний підхід до дитячої літератури є характерним не тільки для початкового етапу осмислення необхідності спеціальної літератури для дітей, а й для більш пізнього часу. Його застосування щодо об'єкта дослідження *«негативно впливає як на розвиток дитячої літератури, так і на формування уявлень про межі дитячого читання»* [Славова 2002:9]. Виховні наміри дорослих (видавництв, критиків, учителів, батьків) та їх рекомендації щодо читання одних і відкидання інших книг провокують виникнення *«педагогічної цензури дитячого читання»*. Таке явище мало місце у радянські часи, коли створювались спеціальні інституції, які здійснювали ідеологічний контроль за дитячою літературою. У тогочасних дослідженнях цей пласт літератури завжди відносили до виховання, а *«претензія дидактичного критерію»* часто перетворювалась на диктат.

*«Сьогодні так званий «літературний дидактизм» вважається пройденим етапом у розвитку дитячої літератури. Але дидактичний критерій, знаходячи підставу у віковій дистанції між автором та реципієнтом, до цього часу претендує на роль одного із основоположних критеріїв цієї літератури»* [Славова 2002:9]. Позицію автора – дорослого, який може претендувати на роль учителя, наставника, передають змістові категорії, відображає нарративний план тексту. Так, діалогічну напругу між двома нерівними суб'єктивностями: дорослим автором і дитиною-читачем Марія Ніколаєва вважає ознакою, яка вказує на іманентну естетику літератури для дітей [Nikolajeva 2004:175]. І ця

особливість твору, призначеного для дітей, стає предметом наратологічного та рецептивно-естетичного аналізу.

**Мультидисциплінарна інтерпретаційна стратегія** передбачає взаємодію різних галузей наукового знання у вивченні літератури для дітей та юнацтва як багатогранного соціокультурного феномену. Пізнавальною основою та інструментарієм дослідження виступають знання і методологія різних дисциплін: літературознавства, педагогіки, психології (вікової психології, гендерної психології), філософії, культурології, антропології, соціології. Відбувається інтеграція інформації, фактів, концепцій, теорій та методів з метою всебічного вивчення і пояснення тенденцій розвитку, специфіки літератури для дітей та юнацтва. Мультидисциплінарна інтерпретаційна стратегія стає можливою завдяки накопиченню результатів міждисциплінарних досліджень. Ще у 80-х роках Зохар Шавіт у своєму дослідженні «Poetics of Children's Literature» (Shavit Z. Poetics of Children's Literature. – Athens, 1986. P. XI) застосувала інтегративний підхід до дитячої літератури, розширивши перспективи її вивчення.

Всі підходи та методики одночасно застосувати неможливо, але вони є важливими у контексті дослідження певної тематичної чи жанрової групи творів, творчості певних письменників, аналізу та узагальнень щодо характеру розвитку літератури певної доби тощо. Неможливо також зупинитися на одному підході чи методі, бо *«пізнання якогось явища за допомогою методу є завжди пізнанням його фрагменту замість іншого, що його міг би видобути проігнорований метод. Інакше кажучи, метод щось відкриває, але й щось затуляє. Натомість методу «на все» не існує»* [Касперський 2006:36]. Ефективність методу часткова і локальна і тільки методологічний плюралізм здатний забезпечити універсальність. *«У сфері літературознавства він особливо бажаний. Багатоманіття і різнорідність методів уможливають багатоманіття і різнорідність пізнавальних «прочитань» літератури, розширюють і поглиблюють розуміння текстів»* [Касперський 2006:36].



Отже, окреслені інтерпретаційні стратегії не однаковою мірою використовуються у практиці вітчизняних досліджень. Дидактична інтерпретаційна стратегія була особливо актуальна у ХХ столітті, коли література для дітей виступала засобом ідеологічного виховання. Мультидисциплінарна інтерпретаційна стратегія – досвід зарубіжних науковців і перспектива майбутніх вітчизняних досліджень літератури для дітей та юнацтва, яка буде можлива за умови активізації наукового інтересу до об'єкта вивчення фахівців з різних галузей знань. У межах філологічного наукового дискурсу найпоширенішою і найефективнішою є літературознавча інтерпретаційна стратегія, в якій методи текстуального аналізу доповнюють способи і прийоми вивчення об'єкта (його структурних, функціональних особливостей, властивостей, а також взаємодій з навколишнім світом), задекларовані критичні підходи. Практика методологічного плюралізму та поєднання різних критичних підходів у межах дослідження літератури для дітей є особливо важливою, коли мова йде про висвітлення тенденцій: закономірностей і напрямку розвитку, узагальнення художньо-естетичних особливостей, соціокультурної специфіки об'єкта вивчення.

## БІБЛІОГРАФІЯ

Гнідець 2008 – Гнідець У. С. Специфіка комунікації в літературі для дітей та юнацтва (на матеріалі сучасної німецькомовної прози) : автореф. дис. канд. філол. наук : 10.01.04 / Уляна Святославівна Гнідець. – Сімферополь, 2008. – 20 с.

Касперський 2006 – Касперський Е. Література. Теорія. Методологія / Едвард Касперський // Література. Теорія. Методологія: Пер. з польської С. Яковенка / Упор. і наук. ред. Д. Уліцької. – К. : Вид. дім «Кієво-Могилянська академія», 2006. – С. 2–37.

Кизилова 2013 – Кизилова В. В. Художня специфіка української прози для дітей та юнацтва другої половини ХХ століття : монографія / В. В. Кизилова. – Луганськ : Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2013. – 400 с.

Марченко 2011 – Марченко Н. «Текст для дітей» як форма самоусвідомлення та трансформації суспільства / Н. Марченко // Наукові праці Нац. бібліотеки України ім. В. І. Вернадського. – 2011. – Вип. 31. – С. 509–519.

Мацевко-Бекерська 2011 – Мацевко-Бекерська Л. Дитяча література як форма діалогу культур : герменевтичний аспект / Л. Мацевко-Бекерська // Література. Діти. Час : Вісник Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва. Вип. 1. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2011. – С. 18–24.

Огар 2012 – Огар Емілія. Дитяча книга в українському соціумі (досвід перехідної доби) : монографія / Емілія Огар. – Львів : Світ, 2012. – 320 с.

Папуша 2017 – Папуша Ольга. Дитяча література як предмет дослідження / Ольга Папуша // «І все життя – подвижництво у рідному слові...». Статті, дослідження, спогади про професора Любов Миколаївну Кіліченко. – Івано-Франківськ : Місто–НВ, 2017. – 444 с. – С. 169–175.

Папуша 2004 – Папуша Ольга Миколаївна. Наратив дитячої літератури : специфіка художнього дискурсу [Текст] : автореф. дис ... канд. філол. наук : 10.01.06 / Папуша Ольга Миколаївна; Тернопільський держ. педагогічний ун-т ім. Володимира Гнатюка. – Т., 2004. – 19 с.

Салюк 2013 – Салюк Б. А. *Perpetuum mobile* дитячої літератури: типологія традиційних образів дитини-бешкетника : Монографія / Богдана Салюк. – Донецьк: ЛАНДОН-XXI, 2013. – 216 с.

Славова 2002 – Славова М. Т. Попелюшка літератури. Теоретичні аспекти літератури для дітей / М. Т. Славова. – Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет». – К., 2002. – 81 с.

Nikolajeva 2004 – Nikolajeva Maria. Narrative theory and children literature / Maria Nikolajeva // International Companion Encyclopedia of Children's Literature. Second Edition, Volume 1 Edited by Peter Hunt. London and New York. Routledge, 2004. – p. 166–178. С. 175

**Коломієць Н. Є.,**  
кандидат філологічних наук, доцент  
кафедри української та світової літератур  
ДВНЗ «Криворізький державний  
педагогічний університет»

## **ІРРАЦІОНАЛЬНЕ В ХУДОЖНІЙ МОДЕЛІ СВІТУ РОМАНУ «ЗАЗИРНИ В МОЇ СНИ» МАКСА КІДРУКА**

*У статті зроблено спробу дослідити специфіку ірраціонального в художній моделі світу роману «Зазирни в мої сни» сучасного українського письменника Макса Кідрука. Значну увагу приділено характеристиці оніропростору твору. Простежено особливості художнього відтворення фізіологічних трансформацій персонажів, кореляцію «свого» і «чужого» у свідомості людини; окреслено специфіку трансцендентної міри часу.*

**Ключові слова:** містика, оніросфера, технотрилер, психічні стани та процеси.

*The article attempts to investigate the specificity of the novel «Look Into My Dreams» by moder Ukrainian writer Max Kidruk, which is irrational in the art model of the world. Considerable attention is paid to the characterization of the onyric space of the work. In the article we traced: the specialities of the artistic reproduction of the physiological transformations of the characters, the correlation of «one's own» and «another's» in the mind of a person are traced; psychological states and processes.*

**Key words:** mysticism, onyrosphere, technotriller, mental states and processes.

*В статье сделана попытка исследовать специфику иррационального в художественной модели мира романа «Загляни в мои сны» современного украинского писателя Макса Кидрука. Значительное внимание уделено характеристике онирического пространства произведения. Прослежены особенности художественного воспроизведения физиологических трансформаций персонажей, корреляция «своего» и «чужого» в сознании человека; определена специфика трансцендентной меры времени.*

**Ключевые слова:** мистика, оніросфера, технотриллер, психические состояния и процессы.

Художнє осмислення феномену ірраціонального набуває актуальності в контексті досягнень науково-технічної сфери, трансформації світоглядних і ціннісних орієнтирів суспільства. О. М. Хмелевська стверджує, що «ірраціональне в суспільній свідомості історично притаманне людству як на початковому етапі соціокультурного розвитку, так і в сучасності, в поєднанні з науковим світоглядом. У наші дні ірраціональні образи користуються популярністю і стають надбанням масової культури» [Хмелевская 2001:3]. Ірраціональне постає специфічним кодом, що дозволяє художньо передати неможливі в реальному житті ситуації та процеси. Воно лежить в основі

фантастичного допущення, дозволяє конструювати художній світ творів, який моделюється як химерна, апріорі ірреальна дійсність.

У романі сучасного українського письменника Макса Кідрука містичне допущення спирається на новітні наукові концепції, зокрема застосовуються досягнення фізики, хімії, психології, медицини. Для вимірювання явищ, що протікають на безсвідомому рівні психіки людини, письменник використав неіснуючу технологію мозкового сканеру, висунувши у післямові припущення про можливість появи у майбутньому побідних пристроїв [Кідрук 2016:519]. Твір має характерні для технотрилеру риси: *«гостросюжетність, динамічність сюжету, ескейпізм; використання документальності і наукових даних; боротьба з технологічними небезпеками. Психотрилер має свої «константи»: наявність психологічного й емоційного конфлікту, а не фізичного, а також боротьба з суперником; вирішення загадок, пошуки, спроби осягнення таємниць, містичні мотиви»* [Костецька 2015:135].

Організуючим центром образної системи твору є оніризм. Панораму містичного простору роману створюють картини сновидінь, їх дешифровка, припущення про наслідки клінічної смерті, сомнамбулістичні блукання. Пролептичні сновидіння у творі містять певні натяки, вказівки на можливий розвиток подій, що додатково підсилює містичну складову роману.

Клінічна смерть дворічного хлопчика Теодора тривала 36 секунд. Але зміни, що відбулись перетворили його на *«ошалілого монстра»* [Кідрук 2016:476]. Через два роки після операції батько починає усвідомлювати, що син *«...повернувся не сам. Щось учепилося в нього, коли він перебував там – по той бік лінії, яку більшість із нас перетинає лиш один раз. Упродовж тих тридцяти шести секунд щось схопило мого сина за руку та повернулося разом із ним»* [Кідрук 2016:31]. Термінальний стан хлопчика є складовою архетипної структури смерть-народження. Пробудження після зупинки дихання трактується автором не як відновлення Тео після півхвилинної відсутності, а як прихід у світ невідомої субстанції (чи то пам'яті, чи то підсвідомості іншої людини), що несе руйнацію особистості, жахи,

галюцинаторні видіння. Відновлення зовнішніх проявів життєдіяльності одразу після операції відбулося повноцінно. Неодноразові медичні обстеження та постреанімаційні заходи переконали батьків у задовільному стані здоров'я сина.

Хворобливий стан свідомості пізніше проявив себе у мареннях, які викликали жахливу реакцію хлопця та супроводжувалися криком: «...він кричить, він безперервно верещить... із ним щось не так, такого ще не було ... він прокинувся і кричить, нібито... я не знаю, що з ним» [Кідрук 2016:34]; «*Тео кричав уві сні й довго не прокидався*» [Кідрук 2016:52]; «*Вереск долинав з кімнати Теодора <...> Просто не міг усвідомити, що малюк, якому не виповнилося трьох років і який важить трохи більше ніж одинадцять кілограмів, здатен видавати такі страшні й розкотисті звуки*» [Кідрук 2016:40]; «*Було щось жахливе в тому верещанні. Подумалося, що так кричать герої фільмів про екзорцизм, із яких виганяють злих духів*» [Кідрук 2016:40–41]. В описах дитячого плачу домінують повтори дієслів «кричить», «верещить», які утворюють звуковий образ, розкривають протікання захисної реакції хлопчика на стрес, що наносить організму зміст сновидінь.

Автор акцентує на змінах у поведінці дитини. Зокрема вказує, що до безсонних ночей додалися «провали», коли Теодор застигав на певний час (декілька секунд), зовсім не реагував на подразники. Увагу дитини в таких ситуаціях не вдавалося привернути нікому з рідних. Напади траплялись і під час гри вдома, і під час прогулянок. Вони тривали недовго і Тео знову повертався до свого заняття.

Сон у творі стає важливою складовою ірраціонального буття: «*Нам здавалося, що сутність, яка оселилась у снах Теодора, існує наче в паралельному світі, що той світ навіть теоретично неспроможний перетнутися з нашим – тобто перетнутися безпосередньо, напряду, а не через Теодора, – і що ми лише спостерігачі, які завдяки розробкам Енді Даллтона отримали можливість зазирнути в те примарне хтозна-де*» [Кідрук 2016:392]. Автор прагне надати наукового тлумачення змінам в поведінці хлопчика, який пережив клінічну смерть. Письменник намагається декодувати таїну сновидінь

завдяки вкрапленню динамічного техно: наукові розвідки доктора Е. Даллтона дозволили стежити за сигналами людського мозку та бачити нічні видіння іншої людини. Таким чином марення стали площиною комунікації. Завдяки цьому винаходу розкрили доставку наркотиків із Колумбії, попередили про вашингтонський теракт.

У творі відбито процес розшифрування візуального вмісту сну, що представлений різними фазами. Одна з них містить ті явища, які відбувались наяву. Зокрема, перед сном батько читав хлопчику книгу, в якій була ілюстрація авіагоризонту, що трансформувалась уві сні: *«Спочатку нестійкими й через те немовби живими плямами проступили кольори – сірий, білий, темно-сірий і жовтий. За мить плями змішалися, породивши сферу, верхня половина якої залишалася блакитною, а нижня – коричневою. Паралельні білі риси розбігалися вгору й униз від лінії поєднання кольорів»* [Кідрук 2016:394]. Застосування технології мозкового сканеру дозволило простежити трансляцію та перетворення зорового образу в оніропросторі. У цій візуалізації художньо трансформовано трансцендентну міру часу. Т. С. Бовсунівська стверджує: *«Ця особлива міра часу притаманна оніричній сфері людського буття, в якій трансцендентне проступає хоча і в зримих формах, але ірреального образу. Сон як відчуження людини від себе самої й споглядання себе як Іншого стає способом дидактичного розвитку відчуття трансцендентного кожною людиною. Час у оніропросторі є динамічним, може миттєво прискорюватись, як і навпаки, уповільнюватись, що, врешті, залежить лише від активності переживання героєм (чи групи персонажів) подій сну. Час у оніропросторі є настільки неконтрольованою категорією, що аналіз часопросторових змін у художньому фрагменті якогось видіння чи марення може дати водночас кільканадцять часових векторів і водночас жодного ймовірно реалістичного»* [Бовсунівська 2015:196]. Усі присутні в кімнаті для спостережень завдяки графіці електричної активності мозку мали можливість бачити сон очима хлопчика: *«...Теодор уві сні мчить геть, а коридор секунду потому вицвітає й розповзається, закручується вихорами, ніби вихлюпнута у коловоріт фарба»*

[Кідрук 2016:398]. Динаміка сновидіння передана дієслівним рядом «мчить», «вицвітає й розповзається», «закручується» та ін.

Підсвідомість Тео постійно витворює образ чоловіка з випеченим ромбом на щоці. Ним виявився мексиканський наркоторговець Матео Кампо, якого вбили в той самий час, коли в Тео на операції зупинилося серце. *«З якоїсь причини він не потрапив туди, куди йдуть після смерті (хай там, де люди мають опинитися – в раю, пеклі чи якому-небудь чорному ніщо), після чого почав приходити до мого сина вві сні. Зрештою немає нічого дивного в ідеї, що помираючи, ми помираємо не повністю»* [Кідрук 2016:426]. Усвідомлення можливості подібного злиття викликає в батька хлопця страх, адже саме сновидіння є джерелом для інтерпретації підсвідомих процесів.

Раціонального прояснення тому, як долі цих людей переплелися не було. Існувало лише містичне припущення: *«24 листопада 2012-го серце Теодора зупинилося строго водночас із серцем Матео Кампо і що, крім них, тієї секунди у світі більше ніхто не помер. Напевно, це якось пов'язало їх, і вони разом рушили туди, куди ми всі йдемо після смерті, а потім Тео повернувся, що дало змогу повернутися Даймонду. Не зовсім, звісно, повернутися, бо повертатися він уже не мав куди...»* [Кідрук 2016:452–453]. Ця людина вмерла, але з'являлася в снах хлопчика, викликаючи істерики, неспокій, сльози.

Свідомість батька відносно метаморфоз, що відбуваються із сином, породжує бінарну опозицію «свій – чужий». «Чужий» у його сприйнятті трактується як «інший», «потойбічний», «невідомий». Болісний процес руйнації людської особистості через наявність інерідної сутності метафоризується в тексті: *«З нього не вилазив чужий чи щось таке»* [Кідрук 2016:436]. Неприйняття сторонньої субстанції в тілі своєї дитини підкреслюється в описі зовнішності: *«Його порожнесті, нічим не наповнені очі – і це вклинилося у пам'ять найдужче – нагадували оточені чорною грязюкою провалля. Ті очі були не його»* [Кідрук 2016:403]. Митець неодноразово звертається до опису очей з метою точнішої передачі фізичного та психічного стану хлопця: *«його очі залишалися порожніми й пласкими, неначе два великі гудзики»*

[Кідрук 2016:387], *«повіки сина були напівопущені. Очні яблука асинхронно сіпалися, так сильно, що від їхніх рухів тріпотіли вії, проте в щілинах під повіками проступали лише білки»* [Кідрук 2016:41], *«його очі виглядали водянистими та ніби якимись розмазаними»* [Кідрук 2016:456] та ін. Організовані таким чином художні деталі відбивають нервовий розлад, психічно-фізичну деформацію особистості. Епітети («порожні», «пласкі», «водянисті», «розмазані» та ін.) вказують на внутрішню порожнечу, спустошеність, некерованість психо-фізичних реакцій.

Надприродне в поведінці хлопця лише підсилює жах: *«Щось додало йому сили, тож він легко дострибнув до грудей. Істота, що годину тому була моїм сином, учепилася лівою рукою в мою сорочку, а ногами вперлася мені в живіт»* [Кідрук 2016:404]. У роздумах батька над наявністю «чужого» домінує екзистенціал відчаю, породжений відсутністю раціонально-визначеної опори. Коли він мав можливість бачити сні Тео, бути ніби співучасником подій, то відчував страх, що має невротичну форму: *«скажений ірраціональний страх охопив мене»* [Кідрук 2016:398]. Поступово жах посилювався, як посилювалось і відчуття присутності «чужого»: *«А що як це вже не мій син? – із жахом подумав я. Що як від мого Тео лишилася лиш оболонка? Даймонд нікуди не подівся, він постійно поруч – і вдень, і вночі, – то, можливо, таки варто боятись?»* [Кідрук 2016:444]; *«Нестерпне відчуття, що переді мною не мій син, зринуло знову»* [Кідрук 2016:456] та ін.

Між Теодором і Даймондом виник зв'язок і фактично стерлась межа між сном і дійсністю. Перебуваючи в тілі хлопчика, останній міг передавати інформацію і фактично підкорив собі свідомість дитини. Коли він захотів покинути землю, то почав готувати хлопця до переходу та обирати знаряддя смерті (ніж, фенол та ін.). У діалозі з батьком син розповів, що Даймонд хоче піти, що це не буде боляче, що «чужому» тут не подобається. Після випадку на шосе стало зрозуміло, що порятунок і спокій «чужий» знайде лише тоді, коли вб'є дитину. Тому вирішили ввести Тео в стан контрольованої клінічної смерті. Цю ідею сформулювала Ліза як єдино можливий варіант збереження життя



хлопчика: *«Клінічна смерть не протриває й хвилини, ми майже відразу «повернемо» Теодора до життя. Я розумію, о'кей, це страшно, ми наблизимо вашого малюка до дуже небезпечної межі, та погляньмо правді у вічі: нам немає з чого вибирати. Я не уявляю, як інакше розірвати зв'язок між Матео Кампо й Теодором <...> Ми мусимо дати йому піти, Мироне. Сам по собі Даймонд не залишить вашого сина у спокої»* [Кідрук 2016:477].

Коли відбулося відновлення функцій організму, визначились із перевіркою висунутої гіпотези. Дві ночі хлопчик засинав у шапці з мікроелектродами на голові і у сні *«навіть натяку на антропоморфну фігуру не було»* [Кідрук 2016:494]. Спостереження за поведінкою сина, аналіз бесід про його сновидіння дозволили батькові зробити висновок про відсутність чогось стороннього у свідомості хлопчика та дали надію на повернення до повноцінного життя. Та ніч у Hunter's Creek Hotel довела передчасність оптимістичних висновків. Мирон помітив відсутність сина у ліжку, пошуки привели на дах.

Зовнішність хлопчика дивувала. Для підсилення ефекту сюжетного напруження в портретній характеристиці застосовано деталізацію: *«Тео мовчав – губи міцно стиснуті, кутики їх опущені, – хоча з цим проблеми не було. Проблема була з очима. Вони здавались величезними – такими, ніби хлопчак роздивлявся мене крізь окуляри із двозначними діоптріями. Я мусив тричі зморгнути, щоби збагнути, що це лише ілюзія, спричинена неймовірним розширенням райдужних оболонок. З якогось дива райдужки розрослися майже до розмірів очного яблука. Щоправда, не це лякало понад усе. Ті гіпертрофовані райдужки були цілковито чорними з країв сріблястими, мов ртуть, у середині»* [Кідрук 2016:511]. Екстремальна ситуація увиразнюється за допомогою кольорового психологізму. Чорнота очей несе додаткове символічне навантаження. За допомогою сріблясто-чорно кольорової гами митець увиразнив жах, передав емоційне напруження хлопця.

Хронотопний локальний маркер ЛЕП є важливою інформативною деталлю. Лінії ЛЕП ще вдень привернули увагу Тео. Щоб потрапити на дах він

подолав більш як метрову металеву огорожу – *«практично неподоланий бар'єр для того, чий зріст не так давно перевищив сто сантиметрів»* [Кідрук 2016:510]. Переживання батька через усвідомлення загрози життю сина у зв'язку з перебуванням біля дротів ЛЕП передано метафорами: *«страх паралізував мене», «серце раз у раз підсакувало та зависало, заливаючи груди моторошною порожнечою»* [Кідрук 2016:512]. Дотик до дроту високої напруги вирішив ситуацію, все скінчилось раптово.

Жах пережитого викликав страшний крик Мирона: *«...із горла із сухим закостенілим скрипом вирвався перший крик. За ним пішов другий, третій, четвертий – щораз сильніші. Я кричав знову й знову, вивергав із себе крики, нібито плювався вогнем, і нічого не міг удіяти, щоб погасити той вогонь, бо надходив він не з тіла, а з чогось глибшого, позбавленого оболонки і схованого поміж легень, з чогось, що на відміну від тіла усвідомлювало, що його навіки покалічено. Я волав так, що міг добудитися мертвих. Зрештою моє виття обірвалось, й вітер поніс його в небо...»* [Кідрук 2016:513]. Лексико-морфологічний («крик» – «кричав» – «крики») та синонімічний («волав», «виття») повтори надають виразності зображеному, підсилюють емоційний вплив на реципієнта, акцентують на протиприродності смерті дитини.

Отже, ірраціональне продукує містичний модус роману «Заирни в мої сни» Макса Кідрука. Оніризм моделює альтернативну модель світу, де можливо зануритись в таємничий простір підсвідомого, простежити наслідки клінічної смерті, що призвели до контактування двох людей в термінальному стані. Для дослідження процесів, які протікають на безсвідомому рівні психіки людини, митець використав неіснуючу технологію мозкового сканеру. Оніропростір роману створюють картини сновидінь, їх дешифровка, припущення про наслідки клінічної смерті, сомнамбулістичні блукання.

## БІБЛІОГРАФІЯ

Бовсунівська 2015 – Бовсунівська Т. В. Жанрові модифікації сучасного роману / Тетяна Володимирівна Бовсунівська. – Харків : Діса плюс, 2015. – 368 с.

Кідрук 2016 – Кідрук М. Зазирни у мої сни : роман / Макс Кідрук. – Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2016. – 528 с.

Костецька 2015 – Костецька Л. О. Жанр трилера в творчості М. Кідрука / Л. О. Костецька // Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки. (літературознавство) : збірник наукових праць / за ред. О. С. Філатової. – № 2 (16), жовтень 2015. – Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2015. – С. 133–137.

Хмелевская 2001 – Хмелевская Е. Н. Иррациональное в массовой культуре современной России: аспекты исследования : дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01 / Елена Николаевна Хмелевская. – Ростов – на – Дону, 2010. – 141 с.

УДК 821.111-3.09 Барнс

**Мохначева О. В.,**

кандидат филологических наук, доцент кафедры русской филологии и зарубежной литературы ГВУЗ «Криворожский государственный педагогический университет»

### **ТОЖДЕСТВО ГЕРОЯ В УСЛОВИЯХ ЖАНРОВОГО ЭКСПЕРИМЕНТА СОВРЕМЕННОГО РОМАНА («Предчувствие конца» Дж. Барнса)**

*У статті розглянуто один з аспектів жанрової стратегії роману на сучасному етапі його розвитку – статус героя як центроутворюючого фактору в грі з художньою формою та структурами тексту. На конкретному прикладі простежено трагедія ідентичності «я», а також проблема тотожності героя часовому континууму.*

**Ключові слова:** роман, жанровий експеримент, тотожність героя.

*The article considers one of the aspects of the genre strategy of the novel at the present stage of its development – the status of the character as a center-forming factor in the interplay with the artistic form and text structures. Basing on a particular example, the tragedy of the “I” identity has been traced, as well as the problem of the corresponding the character's identity to temporal continuum.*

**Keywords:** the novel, genre experiment, hero's identity.

*В статье рассмотрен один из аспектов жанровой стратегии романа на современном этапе его развития – статус героя как центрообразующего фактора в игре с художественной формой и структурами текста. На конкретном примере прослежена трагедия идентичности «я», а также проблема тождественности героя временному континууму.*

**Ключевые слова:** роман, жанровый эксперимент, тождество героя.

Статус романа как ведущего жанра современности определен в литературной научной мысли еще в начале XX столетия, когда были обозначены принципы романного способа постижения бытийных смыслов и их отражения. Вопрос о специфике романного жанрообразования приобрел с тех пор широкую разработку как в отечественном, так и в зарубежном литературоведении. Особенную известность приобрели теория полифонического романа М. Бахтина, исследование генезиса романа В. Кожина, анализ эпического аспекта поэтики романа Е. Мелетинского, наблюдения Н. Рымаря, Н. Тмарченко, Г. Косикова, подходы к изучению постмодернистских вариантов жанра в работах В. Пестерева и пр. Западная теория романа ориентирована на книги Р. Уильямса «Реализм и современный роман», «Подъем романа» Я. Уотта, исследования М. Брэдбери и Д. Лоджа, И. Хассана, Ф. Моретти, Р. Барта, У. Эко и мн. др.

Многообразие аспектов изучения романа, в том числе и точки зрения его жанровых особенностей, актуально и оставляет открытыми для исследования такие зоны, как проблема *«глубинных диалогических связей человека и мира»* [Рымарь 2000:89] – вопрос о тождестве героя тому вызову, который определяется жанровым заданием текста.

**Цель данной статьи:** исследовать соответствие конструкции романного текста художественному приему тождества героя в современном тексте, в частности в романе «Предчувствие конца» Дж. Барнса.

Парадигма «герой-художественная реальность-текст» – одна из важнейших в жанровой системе романа и связана с проблемой романного времени. Соотнесенное с теорией относительности Эйнштейна, обоснование хронотопа как жанрообразующего центра текстадало возможность М. Бахтину утверждать, что *«хронотоп как формально-содержательная категория определяет (в значительной мере) и образ человека в литературе»* [Бахтин 1975:121]. То есть, условия времени и места событий человеческой деятельности, судьбы и решений являются предметом изображения в произведении не сами по себе, но составляют обоснование «человеческого

тождества» героя в процессе разного рода испытания (например, испытания на призванность, избранничество, гениальность, приспособленность к жизни и пр.). По мысли М. Бахтина, это есть организационная идея романа вплоть до XX в., когда проблема взаимоотношений героя и художественного пространства обостряется под влиянием модернистских теорий о дегероизации текста.

В 30-е годы XX века испанский философ Х. Ортега-и-Гассет в знаменитой работе «Дегуманизация искусства» предсказывал тенденцию к разделению общества на ранги *«заурядных и выдающихся»* людей, по-разному ориентирующихся в культурном поле, и призвал в процессе создания нового искусства «оторваться от реальности», так как она, *«рассматриваемая с разных точек зрения, расщепляется на множество отличных друг от друга реальностей»* [Ортега-и-Гассет 1991:4]. Сумбур в восприятии и *«озабоченность собственно человеческим»* делают недоступным для большинства то эстетическое переживание, которое и есть цель искусства, считает Ортега-и-Гассет. Отделяя произведение от реальности, философ в том числе включает в систему разрушения привычных ориентиров и роман: исчерпанность жанровой формы романа обусловлена здесь *«значительным недостатком сюжетов»* и его *«провинциальностью»*, т.е. созданием *«иного вымышленного пространства»*, противостоящего подлинному миру и не выдерживающего конкуренции с ним («Мысли о романе»). Опасения о гибели романа основаны не только на исчерпанности «жанрового месторождения», как автор называет процесс романо-творчества, но и на разрушении связи «форма-содержание» как центрального понятия в теоретическом аспекте вопроса о критериях жанрообразования, на вымывании человеческого аспекта из текста, сосредоточенного на изобретении сюжета.

На этом этапе сомнений в жизнеспособности романа развитие литературных технологий привело к поиску стратегий, которые проявились в нем во всем разнообразии. В. Пестерев указывает на ключевые из них: *«Синтетичность, полистилистика, жанровая полифония, многоуровневые*

*пространства языка и текста, интертекстуальность, саморефлексия, метаповествование, внежанровые и внелитературные формы, условность и романский мимесис, метаморфозы авторского «я» и читателя, игра означающего с означаемым, линейные и нелинейные структуры – составляющие современного романного контекста» [Пестерев 2011:155]. Сохранив свое значение в системе литературной иерархии, роман XXI столетия нашел многие структурные ходы, изобрел различные писательские техники, при этом не пренебрегая вниманием к проблеме героя и его адаптации к той сложной системе текста, изобретению которой зачастую подчинено жанровое художественное задание.*

Образцом такого сложного взаимоотношения между изощренной структурной конструкцией текста и проявлением позиции героя, его тождественности ситуации может служить роман Барнса «Предчувствие конца».

Джулиан Барнс (р. 1946) – один из самых известных английских писателей эпохи постмодерна, получивший широкую известность романом «История мира в 10 с половиной главах» (1989) и трижды проходивший в шорт-лист Букеровской премии – «Попугай Флобера» (1984), «Англия, Англия» (1998), «Артур и Джордж» (2005). В 2011 году роман «Предчувствие конца» принес Барнсу победу: Букеровская премия была вручена ему за *«смысловую насыщенность и информативность романа»*, жюри премии отметило также и игру с жанрами как одну из наиболее характерных черт творчества писателя. *«Иронизируя в своей речи над противопоставлением «читабельных» и «качественных» книг, глава жюри Стелла Римингтон согласилась отнести «Предчувствие конца» к первой категории, но отметила, что, по ее мнению, редкому читателю удастся проникнуть в мир этого романа с первого же прочтения» [Ершова 2011].* Отмеченное здесь сложное соотношение адреса текста и разных уровней читательского восприятия («заурядного» ранга и «выдающегося») предполагает особенности построения структуры романа, а также условность позиции повествователя: опрокидывание свидетельства

главного героя о давних событиях, которые положены в сюжетную основу текста.

«Предчувствие конца» хорошо иллюстрирует всю палитру постмодернистских стратегий в построении романной структуры современного типа, несмотря на то, что в сравнении с предыдущими романами, ставшими иконами постмодернизма, эта книга была оценена жюри скорее как *«изысканное, умное, структурированное произведение, отвечающее духу английской классической литературы»* [Ершова 2011]. Построенный из воспоминаний и рефлексии героя, роман состоит из двух частей, и это история, которую Дж. Барнс предвосхитил определенной установкой: *«Я хотел написать книгу о времени и памяти, о том, что время делает с памятью. Также о том, что память делает со временем. И о том, что в определенный момент вы понимаете, что ошибались в чем-то главном»* [Барнс 2017:1]. Коллаж как структурный прием особенно заметно работает в первой части книги: мотивы, кусочки реальности, предметные образы сливаются в воспоминаниях *«лысого дядьки за шестьдесят»* Тони Вебстера о школьных годах, его дружбе с тремя сверстниками, мучительном любовном опыте. Тони Уэбстер не простой герой, он напряженно осмысливает события, которые восстанавливает в памяти, соотносит себя и время: *«Все мы существуем во времени – оно нас и формирует, и калибрует, но у меня такое ощущение, что я его никогда до конца не понимал»* [Барнс 2017:2]. Высказанное понимание роли времени в процессе «калибровки» личности цементирует сюжетные ходы романа и соотносится с особенностями его повествовательной структуры. Характерное для классического романа линейное изложение событий, размышление над ними и попытки философского осмысления, а также элементы ретроспекции и дневниковые записи синтезированы в тексте с фрагментами эссе. В процессе восстановительной работы памяти выявляются нестыковки, неверные оценки и подложные воспоминания, которые проявляются во второй части романа и в некотором роде становятся откровением для самого героя. Сюжетно и композиционно роман все туже

закручивается на проблеме самоидентификации Тони Уэбстера, его сознание – это фокус текста, на первый план выходит проблема тождества героя его опыту – художественной реальности романа.

Лейтмотив романа – время и его многочисленные парадоксы («*Говорят, время настигает каждого*» [Барнс 2017:72]; «*Пора бы нам усвоить, что время работает не как фиксаж, а скорее как растворитель*» [Барнс 2017:60]; «*Но время... Сначала оно преподает нам урок, а после скручивает в бараний рог*» [Барнс 2017:88]) и его роль в постижении жизненного опыта, переосмыслении прожитого, в эволюции личности («*разница между молодостью и старостью заключается, среди прочего, в том, что молодые придумывают для себя будущее, а старики – прошлое*» [Барнс 2017:50]). Время отформатировало человеческую суть Тони, проявило его роль в судьбе связанных с ним людей, особенно, Вероники и Адриана. Он сам называет себя «бесконфликтным», по оценке Вероники – он «трус», друзья считают его человеком пассивным, бывшая жена «видит его насквозь». И только в документе из прошлого, в письме Адриану, перечитанному через 40 лет после его самоубийства, Тони реализуется как «*злбный ревнивый хам*», что дает основания переоценить все, что он помнил и рассказывал: «*А когда я писал, что время все расставит по местам, я кое-что недооценил, вернее, просчитался: время поставило на место одного меня*» [Барнс 2017:94]. Сюжетная игра с «приметами человеческого тождества» (М. Бахтин) – мотивами встречи – утраты – поисков – обретения – в данном случае оборачивается для героя потрясением, непривычными угрызениями совести и открытием себе «*чувства более сложного, запутанного, первобытного*».

Вторая сквозная тема романа – это философия самоубийства, как физического, так и духовного, интеллектуального, что на разных временных этапах истории Тони Уэбстера по-разному «отзеркаливает» процесс самопознания героя, становится для него своего рода испытанием на неизменность, на самотождественность, которого он не выдерживает. Главная тема романа – память, ее причуды, ее парадоксы, спасительная сила и



безжалостное несовершенство. Прожив жизнь, в которой он не знал сомнений, Тони Уэбстер в предчувствии ее конца постигает, что *«нужно допускать, хотя бы в теории, что наша память существует не просто так, а во времени. Мы движемся сквозь годы, описывая те же самые петли, возвращаясь к одним и тем же событиям и чувствам»* [Барнс 2017:87].

С точки зрения жанрового движения текста смыслом романа оказывается не сложный, оригинальный сюжет, а как раз нетождественность героя тому, что он рассказывает: Тони плохо анализирует свои поступки, он неверно оценивает происходящее, утрачивает и доверие как рассказчик, и сочувствие как герой истории, не сохраняет даже тождество самому себе – не наделенный героическим пафосом, он в течении своей жизни не совпадал со временем, выпал из него и по прошествии многих лет испытал потрясение, осознав смысл своих *«тогдашних»* поступков. Конфликт выдающихся и заурядных людей, согласно Ортега-и-Гассету, проник в ткань романа, обобщив в нем индивидуальную судьбу через многократно повторенную в тексте догадку: *«История – это уверенность, которая рождается на том этапе, когда несовершенства памяти накладываются на нехватку документальных свидетельств»* [Барнс 2017:47]. Документы, полученные героем в финале, лишают его правоты в оценке его личной истории, но делают его тождественным заданию романа, заложенной в нем полемике, подчиняют концепции всего творческого замысла Барнса. В эпоху литературных величин-метафор (Коллекционеров, Парфюмеров, Чтецов) герой Барнса – это еще и возврат к поискам человеческого тождества личности.

## БИБЛИОГРАФИЯ

Рымарь 2000 – Рымарь Н. Т. Романное мышление и культура XX века // Литературный текст : проблемы и методы исследования. Аспекты теоретической поэтики : К 60-тилетию Н. Д. Тмарченко – Вып. 6 / Н. Т. Рымарь. – М.; Тверь, 2000. – С. 88–102.

Бахтин 1975 – Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М. : Худож. лит., 1975. – С. 234–407.

Ортега-и-Гассет 1991 – Ортега-и-Гассет Х. Эстетика, философия культуры : [Вступ. ст. Г. М. Фридендера ; Сост. В. Е. Багно] / Х. Ортега-и-Гассет. – М. : Искусство, 1991. – 588 с.

Пестерев 2011 – Пестерев В. А. Романная проза запада рубежа XX и XXI веков // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология / В. А. Пестерев. – Пермь, 2011. – Вып. 3(15). – С. 155–166.

Ершова 2011 – Ершова Т. Двойная победа: Джулиан Барнс стал лауреатом Букеровской премии [Электронный ресурс] / Т. Ершова. – Режим доступа : <https://lenta.ru/articles/2011/10/19/barnes/>

Барнс 2017 – Барнс Дж. Предчувствие конца [Перев., прим. Е. Петрова] / Дж. Барнс. – М. : Азбука-Аттикус, 2017. – 160 с.

УДК 821.512.162-32.09

**Оруджева З.,**  
докторант кафедры азербайджанской и мировой литературы  
Азербайджанского государственного  
педагогического университета

## **ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОТОБРАЖЕНИЕ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В РАССКАЗАХ ГУСЕЙНБАЛЫ МИРАЛАМОВА**

*У статті аналізуються особливості жанру оповідання у творчості видатного представника сучасної азербайджанської літератури Гусейнбали Міраламова. Автор статті досліджує розповіді письменника в контексті життєвої дійсності, розкриває сутність проблеми людини і часу, обґрунтовує своєрідний підхід письменника до зображення подій. У статті особливу увагу приділено розкриттю питань реалізації життєвої дійсності в прозі Г. Міраламова та показу внутрішнього світу людини з точки зору моралі та психології.*

**Ключові слова:** Гусейнбала Міраламов, художнє оспівування, дійсність, людина, час.

*The stories in the creativity of Huseynbala Miralamov, the well-known representative of contemporary Azerbaijani literature, is analyzed in this article. Here stories of the writer is studied in the context of the modern life realities, the problems of human and time are involved to the analysis in the aspect of human factor and unique approach to events. Realization problems of the life realities, presentation of spiritual world of human in the moral and psychological character are paid special attention in the prose of H. Miralamov in this article.*

**Key words:** Huseynbala Miralamov, artistic praise, realty, human, time.

*В статье анализируется жанр короткого рассказа в творчестве выдающегося представителя современной азербайджанской литературы Гусейнбалы Мираламова. Здесь исследуются рассказы писателя в контексте жизненной действительности, раскрывается проблема человека и времени, дается своеобразный подход писателя к событиям. В статье особое внимание уделено раскрытию вопросов реализации жизненной действительности в прозе Г. Мираламова, показу внутреннего мира человека в нравственно-психологическом аспекте.*

**Ключевые слова:** Гусейнбала Мираламов, художественное воспевание, действительность, человек, время.

Начиная с 1990-х годов, происходящие в стране и мире события – политико-общественные события, вопросы интеграции в Европу, проблема Востока-Запада, боязнь за будущее человечества в мировом масштабе – выявили актуальные проблемы современности. В связи с этим возникшие в прошлом столетии художественные произведения были созданы с большей творческой энергией. В те годы основным объектом исследования писателей была проблема времени и место человека (в общественно-политическом контексте) в обществе. Азербайджанская проза чувствительно следила за процессами, происходящими во всем мире. Ее характерными особенностями были правдивое художественное отображение действительности, общественно-политических реалий, изменение нравственных ценностей, жизненных противоречий, идеи патриотизма, возврат к национальным корням, идеи тюркизма и мотивы исламизма, высоких нравственных ценностей. Эти идеи нашли свое яркое воплощение в творчестве знаменитого азербайджанского писателя Гусейнбалы Мираламова, чьи произведения повлияли на мировоззрение широкого круга читателей. Проза Гусейнбалы Мираламова содержит в себе жизненные противоречия XX столетия.

Прежде чем перейти к рассмотрению этих противоречий, хотелось бы привести слова академика Исы Габиббейли о писателе: *«Отношение литературной общественности к Гусейнбале Мираламову было неоднозначным. Почему-то некоторые критики и писатели творчество Гусейнбалы Мираламова отводят на второй план, учитывая, в основном, его общественное положение. Но проходят годы и, несмотря на изменение в карьере Гусейнбалы Мираламова, он в области художественного творчества*

*остаётся верен линии, которая продолжает развиваться по восходящей. Привлекательный, легкочитаемый, выражающий азербайджанской общественности верность большой литературе уже де-факто писатель по имени Гусейнбала Мираламов своими произведениями заставляет читателей задуматься, продолжая ставить свои пьесы. Но самое интересное заключается в том, что независимо от жанра почти все произведения Гусейнбалы Мираламова объединяет единый – художественно-публицистический стиль.*

*Независимо от тематики произведений Гусейнбала Мираламов – это писатель, думающий в широком общественном масштабе, сумевший превратить жизненный материал в привлекательный литературный текст, что в конечном счете оформили его как писателя-личности, который в разной форме смог высказать свою гражданскую позицию. В этом и заключается индивидуальность писателя, всесторонность его творчества» [Габиббейли 2014:6].*

Постановка проблемы времени и человека в литературе имела разную смысловую нагрузку в зависимости от поколений, сменяющих друг друга. С приобретением независимости такие понятия, как художественная мысль, человеческий фактор, отношение к происходящим событиям, динамика развития и качественные изменения, выдвижение на передний план личностного фактора в художественном отражении, предпочтение психологических критериев, отступление на задний план проблем общественно-социального характера перед их нравственно-этическими аспектами, элементы национальности – национальное самопознание, национальное сознание, национальная идентичность и т. д. начали проявляться более отчетливо. Изменение смысловых слоев национальной прозы неизбежно приводило к приобретению новых черт и достоинств его формы и идейно-художественных особенностей. В произведениях Г. Мираламова природа, родина, любовь к земле звучат с особым гармоничным акцентом: *«Судьба человека схожа с судьбой природы. Как за спокойствием идет буря, так и после бури приходит*

*спокойствие. Если ураган, буря всегда приносят спокойствие, то и спокойствие приносит ураган и бурю...»; «Скорбь по родной земле, по ее горам и долам может привести человека на грань сумасшествия. Ведь, Родина, родная земля, как магнит, всегда притягивает к себе человека...»; «Человек как ходящее дерево, произросшее на этой земле. Где родился, где произрос, туда всегда и тянется...»; или «Почему померших на чужбине стараются вернуть на родину, в ту землю, где он родился? Потому что на чужбине дух человека не находит утешения. Могилы на нашей святой земле – это приметы (знаки), доставшиеся нам от наших прадедов, это корни человека в недрах земли, его корешки. Если их не будет, не будет и любовь к Родине...» [Мираламов 2002: 32–37].*

Большинство произведений Г. Мираламова – это тексты, повествующие о вопросах современной действительности. В этих произведениях привлекает внимание акцентирование на социальной природе человека, что говорит об их достаточно серьезном эстетическом качестве. Его героев легче понять и постичь в синтезе естественного и социального бытия человека. С этой точки зрения эстетический идеал писателя выглядит целостным, устойчивым и логическим. И вообще, проза Г. Мираламова дает возможность привлечь ее к анализу с нескольких контекстов:

- семейно-бытовая среда и герой;
- современная социально-политическая жизнь и герой;
- историко-политическая атмосфера и герой.

В прозе Г. Мираламова проблема человека и времени исследуется в нескольких контекстах:

- а) человек и общество;
- б) человек и природа;
- с) человек и война;
- д) человек и история.

Как реализуется действительность XX века в прозе Г. Мираламова? Знакомство с литературным наследием писателя дает однозначный ответ на

этот вопрос. Так, писатель актуализировал почти все насущные вопросы современной ему действительности. В своих произведениях Мираламов, главным образом, выступает против войны, угнетения, насилия и зла. Предметом его безжалостной критики становится дисгармония во взаимоотношениях между природой и человеком, наблюдаемые в XX веке, а также те, кто жесток по отношению к природе. Он создает целый цикл самоотверженных образов героев, которые готовы пасть жертвой во имя Родины своей. Писатель резко осуждает царящее в быту: самоуправство, произвол по отношению к женщине, выступая в защиту ее прав. Перенос в прозу описание биографии жизни личностей, создававших историю, Г. Мираламову удалось создать хроники ценных слоев национального генофонда. В прозе Гусейнбалы Мираламова привлекает внимание психологическое раскрытие внутреннего мира человека, его беспокойства и тревожения, а иногда простоты душевного мира. Это качество однозначно можно отнести ко всем его тематическим произведениям: и когда автор повествует о противоречивых периодах истории, и когда он описывает войну и ее последствия в современной прозе или акцентирует внимание на семейно-бытовых проблемах. Все это служит основной идее – места человека во времени. Потому что главным выразителем позиции писателя, стоящий на переднем плане, является вопрос человека и нравственности, человека и моральной его чистоты. Уже с первых литературных опытов можно почувствовать важность для Мираламова-писателя изображение человека, его насущных потребностей и забот. Начиная с рассказа «Кусок хлеба», опубликованный в 1961 году в газете «Ленинец» в Ленкоране, писатель в последующие годы пишет такие рассказы, как «Полет одинокого журавля», «К звезде», «Дорога, идущая к мельнице», «Последний кусок», «Следы», «Черная родинка», «Вихрь быстро прошел», «Последнее желание» и другие, в которых глубокое человеческое горе, его боль, противоречия его естественного и социального поведения находятся в центре внимания. Эти особенности творчества Мираламова знаменитый азербайджанский ученый-критик Низами

Джафаров связывает с общими закономерностями развития прозы 60-х годов, которые явились источником первых литературных опытов писателя: *«Проза Гусейнбалы Мираламова тесно связана как с современной Азербайджанской литературой 60–70-х годов, так с ее сегодняшним состоянием. Если можно так выразиться, он входит в состав, условно употребляемой, «новой Азербайджанской прозы», то есть его прозаические произведения должны быть оценены в контексте произведений, созданных «шестидесятниками»* [Джафаров 2007:14]. Продолжая эту мысль, необходимо отметить, что критик к «шестидесятникам» причислял не только таких поэтов и писателей, как С. Ахмедова, Анара, Эльчина, Ю. Самедоглу, А. Карима, М. Араза, С. Рустамханлы, М. Йагуба, З. Ягуба, Р. Ровшана, М. Сулейманлы, Г. Мираламова. Наряду с этим, в работе азербайджанского критика, несомненно, подразумевались и многочисленные произведения писателей, источником создания которых явились актуальные для того времени проблемы – события, происходящих в стране и мире, вопросы интеграции в Европу, проблема Востока-Запада, борьба за независимость и т. д. Все эти ключевые проблемы были свойственны всем национальным литературам.

Именно эти общественно-политические вопросы через изображение литературно-художественной правды пытались вынести на мировую арену Ч. Айтматов, Р. Гамзатов, Д. Кугультинов, Т. Пулатов, А. Вознесенский, Е. Евтушенко, В. Распутин, В. Белов, а также наши «шестидесятники», некоторым из которых это удалось. Али Рза Халафли, написавший предисловие на книгу рассказов писателя *«Цветок на скале»* (2002), отмечал, что *«в рассказах Г. Мираламова, можно наблюдать, свойственное феномену популярных шестидесятников, свободное мышление, самостоятельные художественные маневры, в том числе заимствование «сырья» из различных слоев, классов общества»* [Халафли 2002:5]. Г. Мираламов является представителем и достойным продолжателем стиля «шестидесятников» в современном литературном процессе. Среди персонажей его рассказов наблюдается два типа характера: одни из них искренние, добрые, которые в

пограничные моменты не теряют веру в жизнь, в человечество. Привязанность к жизни таких героев писателю мастерски удалось показать в различных ситуациях. Эти особенности творчества Г. Мираламова еще в 1968 году отмечал народный писатель Эльчин, прочитав его изданные рассказы. Эти первые литературные опыты писателя были высоко оценены Эльчином, который в своем предисловии под названием «Печальны осенние горы мои» к циклу неполных рассказов «Полет одинокого журавля» писал: *«После того, как я прочитал эти короткие рассказы, собранные в небольшую книгу, я вдруг вспомнил чистый, прозрачный воздух гор Лерика, Ярдымлы. Вспомнил лимонные, апельсиновые сады, расположенные один за другим равнины, раскинутые на склонах холм чайные плантации Ленкорани, Астары, Масаллы, и вообще прекрасные уголки Азербайджана, почувствовал дуновение ветерка на побережье Каспия именно в Ленкорани, Астаре. Нет, не потому что Гусейнбала прекрасно изобразил эти снежные горы, красивые сады Ленкорани, а потому, что в этих рассказах искренность, великодушие к родному краю, повествование о прочувственном, радость от добра, доброжелательность органически связаны с описанием гор, садов, дуновением морского ветерка»* [Эльчин 1986:3].

В этих рассказах Г. Мираламов пестрыми красками разворачивает панораму современной сельской жизни, убедительно изображая сцены ее быта, колорита. По поводу соотношения в прозе города и деревни П. Халилов в своей книге «Горизонты нашей прозы» отмечал: *«В отличие от деревень, приезжающие в большие города погулять, восхищаются красотой города, ее культурными достижениям, тогда как те, кто попадает из города в деревню, в пленительное лоно природы, также удивляются ее красоте, спокойствия, радующие глаз, разноцветным краскам; здесь они отдыхают, заряжаются новой энергией. Это не усталость от большого города, стремление покинуть его, поиск одиночества, спокойствия, тихого уголка вдали от кипучей жизни. Это моральная и даже физическая нужда городского жителя в деревни»* [Халилов 1982:164]. В рассказах Г. Мираламова деревенское начало



присутствует в душе у большинства героев, постоянно в них живет, и трактуется писателем как источник духовной чистоты. В таких рассказах, как «Цветок на скале», «Подлец», «Следы», «Одинокий дом в лесу», «Орел» и т. д. можно наблюдать полет чистых чувств, которые со временем, как убеждает писатель, соединяясь с чистыми, высшими чувствами человека, сопровождают его постоянно.

Для азербайджанской прозы характерно также чуткое восприятие процессов, происходящих во всем мире, в том числе правдивое художественное отображение действительности, общественно-политических реалий, изменение нравственных ценностей, жизненных противоречий, идеи патриотизма, возврат к национальным корням, идеи тюркизма и мотивы исламизма, высоких нравственных ценностей. Все это находит свое яркое воплощение в творчестве Г. Мираламова, чьи произведения повлияли на широкий круг читателей. Действительность XX века в прозе Г. Мираламова проявилась в отношении писателя к военной теме. Эта тема, можно сказать, явилась приоритетным направлением творчества писателя. Начиная с 90-х годов, после общеизвестных событий, национальная проза больше всего уделяла внимание теме войны, которая становится предметом изображения писателей. Художественное описание Октябрьской, Апрельской революций, характерные для времен Советского Союза, Гражданской войны, Великой Отечественной войны, борьбы за советскую власть заменяет тема Карабахской войны, тема беженцев. Затрагивая современную тему болезненного Карабахского вопроса, в интервью поэту-журналисту Али Махмудову писатель отмечал: *«...Меня как писателя-азербайджанца беспокоят совершенные армянскими фашистами зверства на оккупированных святых землях Карабаха, как неумолимо вырубаются деревья, которые доставляются в Армению. Эти звери, враги человечества и природы, не довольствуясь преступлениями, которые они совершили, вдобавок, бесстыжее, сжигают наши территории. Они, оставаясь верными своей зверской сущности, совершают бесчеловечные поступки, являясь давними и вечными врагами нашего народа...»* [Махмудов 2002].

В начале 90-х годов выделялась одна особенность прозы: в ней наблюдается тенденция к описательности, перед правдивым изображением действительности. Как и во многих прозаических образцах колониального периода, угол зрения писателей на происходящие события проводится в плоскости советской идеологии, национальные реалии рассматриваются далеко от действительности, плакатное изображение событий находят свое яркое воплощение. Но несомненно одно – литература осознавала невозможность данного способа изображения. До вчерашнего дня действующих на основе указаний и требований, поэтам и писателям была дана свобода выбора тех или иных тем, создания своих произведений, хроник. Литературная критика, придерживаясь этой стороны вопроса, высоко оценила ее, и надеялась, что в скором времени свободная и независимая мысль найдет воплощение в литературном факте, в художественном слове. Критик Акиф Гусейнов писал: *«Вероятно, нынешние изменения нашей литературы, возможность свободного мышления еще более усилит изображение реальности в искусстве. Безусловно, это очень трудный процесс. Дело не только в официальных запретах. Верим, что если исключить цензурные препоны, грубого вмешательства в литературный процесс, утверждая демократию в обществе, подлинная творческая свобода превратится в необходимость, появятся искренние отношения между настоящим искусством и обществом. Только такие взаимоотношения в интересах общества и искусства может быть выгодной для них»* [Гусейнли 2000:157–158]. Гусейнбала Мираламов еще в первых рассказах, написанных в 60-е годы, в центре своих произведений помещает человека, изображая его образ жизни, находя в мелких деталях большие значения. Свои взгляды на достоинство человека, справедливость, доброту, благородство, честность, смелость, мужество, жизнь, смерть и т. д. писатель передает через речь своих персонажей, их действий и отношений к тем или иным событиям.

Творчество Г. Мираламова 90-х годов явилось вторым, качественно новым в писательской деятельности, этапом. На этом этапе творчества писателя

наблюдается тенденция социально-психологической направленности его произведений, еще более углубленного чувственно-психологического раскрытия образа, проживающего драматические события нового времени. Писатель показал свой взгляд на проблемы, связанные с национально-освободительным движением, Карабахским конфликтом, жизнью природы и общества, стремлением героя сохранить и утвердить общечеловеческие ценности в обществе, где они изменяются. Все это явилось качественным показателем писательской деятельности азербайджанского прозаика. Судьба сделала его писателем периода беспорядков и хаоса. После этого периода предметом своего литературного изображения он делает, главным образом, скорбь от отечественной войны, последствия Карабахской войны, жизнь исторических личностей, образ человека, отчужденного от общества и природы.

## БИБЛИОГРАФИЯ

Джафаров 2007 – Джафаров Н. Избранные произведения / Н. Джафаров. – Баку : Элм, 2007. – Т. 5.

Габиббейли 2014 – Габиббейли И. Художественное познание нравственно-общественной среды / И. Габиббейли // Газета «Азербайджан». – 9 декабря. – 2014.

Гусейнли 2000 – Гусейнли А. Правдивость жизни и искусства / А. Гусейнли. – Баку : Турал, 2000.

Эльчин 1986 – Эльчин. «Печальны осенние горы мои» В кн. : «Полет одинокого журавля» / Эльчин. – Баку : Гянджлик, 1986.

Мираламов 2002 – Мираламов Г. Смущение (повести, эссе, пьесы) / Г. Мираламов. – Баку : Гянджлик, 2002.

Махмудов 2002 – Махмудов А. Зеркало постыдного дня / А. Махмудов // Газета «Карабах». – ноябрь. – 2002.

Халафли 2002 – Халафли А. Предисловие к книге «Цветок на скале» / А. Халафи. – Баку : Азербайджан, 2002.

Халилов 1982 – Халилов П. Горизонты нашей прозы / П. Халилов. – Баку : Язычы, 1982.

УДК 821.161.2

**Яременко Н. В.,**  
кандидат філологічних наук, доцент  
кафедри української та світової літератур  
ДВНЗ «Криворізький державний педагогічний університет»

### **ЕМОЦІЙНО-ВОЛЬОВІ ЕКЗИСТЕНЦІАЛИ В РОМАНІ І. БАГРЯНОГО «САД ГЕТСИМАНСЬКИЙ»**

*У статті з'ясовано специфіку реалізації модусів буття в романі Івана Багряного «Сад Гетсиманський». Для виявлення джерел формування світоглядних пріоритетів І. Багряного та специфічних рис його художньої філософії здійснено їх зіставлення з найхарактернішими явищами європейської філософсько-естетичної думки середини ХХ сторіччя. Виявлено зв'язки з філософією екзистенціалізму, що зумовлені драматично-напруженим переживанням його героєм свого буття-екзистенції, проявленої через феномен беззастережності внутрішньої свободи на противагу різко обмеженій зовнішній.*

**Ключові слова:** модус буття, езистенціал, страх, свобода, психологізм, проза.

*The article clarifies the specifics of the realization of the modes of being in the novel «Garden of Gethsemane» by Ivan Bagryany. To reveal the sources of the formation of ideological priorities of I. Bagryany and the specific features of his artistic philosophy, their comparison with the most characteristic phenomena of the European philosophical and aesthetic thought of the mid-twentieth century was carried out. Links with the philosophy of existentialism are found, due to the dramatic-intense experience of his hero of his being-existence, manifested through the phenomenon of unconditional inner freedom, as opposed to the sharply limited external.*

**Key words:** mode of being, ezistentsial, fear, freedom, psychology, prose.

*В статье выяснена специфика реализации модусов бытия в романе Ивана Багряного «Сад Гетсиманский». Для выявления источников формирования мировоззренческих приоритетов И. Багряного и специфические черты его художественной философии осуществлено их сопоставление с характерными явлениями европейской философско-эстетической мысли середины ХХ столетия. Выявлено связи с философией экзистенциализма, обусловленные драматично напряженным переживанием его героем своего бытия-экзистенции, проявленной через феномен внутренней свободы в противовес резко ограниченной внешней.*

**Ключевые слова:** модус бытия, езистенциал, страх, свобода, психологизм, проза.

Глобальні катаклізми, що викликали в людини постійне відчуття страху й розгубленості, тотальної зневіри й відчаю, самотності та абсурдності власного існування, безперечно, не могли не позначитися на світовідчутванні митців та мислителів першої половини ХХ століття. Тому екзистенціалістські умонастрої, які завдяки таким мислителям як К. Ясперс, С. К'єркегор уже наприкінці ХІХ

століття привернули до себе увагу європейської інтелектуальної спільноти, у XX столітті стали визначальними для філософсько-літературного дискурсу. Найважливішим для себе філософи-екзистенціалісти М. Гайдеггер, А. Камю, Ж.-П. Сартр, Г. Марсель та інші вважали відтворення трагізму людини, що перебуває під тиском жахів воєн, революцій, післявоєнної розрухи. На думку А. Камю, за умови усвідомлення людиною сутності абсурду й потреби боротьби із ним досягається естетичне задоволення, далі – етична стадія і фаза, що поєднує відповідальність за свої дії та відчуття провини (за С. К'єркегором) – релігійна. Відсутність акцентуації на побутових проявах життя обумовлює можливість справжнього існування [Честертон 1990:68].

Серед українських митців, творчість яких засвідчує зацікавленість екзистенційною проблематикою В. Підмогильний, А. Кримський, Ю. Косач, І. Костецький, І. Багряний. Практично в усіх художніх творах останнього осмислено проблеми непевності епохи, нівеляції особистості в тоталітарному суспільстві, плинність часу та відносність істини, історичну пам'ять і відірваність від материзни. Як зазначено Ю. Бондаренком: *«Український літературний екзистенціалізм, створений на національному ґрунті, увесь комплекс питань, пов'язаних з існуванням індивідуума, – розв'язує крізь призму двох парадигм – національної та екзистенціальної. Художній статус образів їх національно-патріотичною наповненістю утверджується через їхню співвіднесеність із темою окремої людини, внутрішнього ества, долі й буття у світі особи»* [Бондаренко 2003:64].

Екзистенціальні мотиви у творчому доробку І. Багряного були в полі зору дослідників ще при житті митця. Чи не першим звернув увагу на прагнення письменника *«знайти дорогу до життя <...> вийти з темряви безнадійності й розпуки»* М. Шлемкевич [Шлемкевич 1976:43]. Суголосність поглядів І. Багряного та французьких філософів-екзистенціалістів щодо проблем, актуалізованих в межах концепції екзистенціалізму помітили Т. Марцінюк, Ю. Мартиненко, М. Балаклицький та ін.

Творча спадщина І. Багряного в останні десятиліття привертає неабияку увагу літературознавців. Так вивченню прозового доробка письменника присвятили свої праці М. Балаклицький, М. Жулинський, М. Кодак, І. Кошелівець та ін. Однак ще не вироблено єдиної думки щодо стилю творчості митця. Вважається, що його творча палітра співзвучна з неоромантизмом [Агєєва 1998:61], психологічним реалізмом [Кодак 2005:31] або неоекспресіонізмом [Балаклицький 2005:12].

Мета нашого дослідження полягає у з'ясуванні специфіки модусів екзистенційного існування у структурі роману І. Багряного «Сад Гетсиманський».

Реалізація провідних модусів екзистенціалізму в романі І. Багряного обумовлена ідеєю твору. Глобальне протистояння природного прагнення людини до свободи та карально-обмежувальної системи тоталітаризму обумовило провідний конфлікт роману. Письменником наголошено: *«Людина – це найвеличніша з усіх істот. Людина – найнещасніша з усіх істот. Людина – найпідліша з усіх істот. Як тяжко з цих трьох рубрик вибрати першу для доведення прикладом»* [Багрянний 1992:22].

Провідну авторську концепцію реалізовано в діалогах між героєм і його катами, які переконані, що *«людина є пишик»*, а *«людей вистачить»*, скільки не вбивай. Андрій Чумак терпить страшні тортури й не ламається, бо переконаний у вічності людської душі й минушості системи. Великін, Сергєєв, Донець, Фрей – страшний продукт системи, зламані, трагічні по-своєму, з понівеченими долями і душами.

Екзистенціалізм протиставляє образ світу й образ людини. Світ сприймається як такий, що його неможливо пізнати, оскільки він не підкоряється ніяким закономірностям, абсурдний і не піддається логічному осмисленню. Людина «покинута» в світ, у певне соціальне середовище, історичну ситуацію, протистоїть величезному світу й трагічно, фатально самотня. Герой екзистенціального роману перебуває в стані, який Ж.-П. Сартр визначає як «екзистенціальну тривогу», «нудоту», А. Камю – як «нудьгу».

Екзистенційний сум персонажів обумовлено автором уже на початку роману, сюжет якого розгортається на тлі переживань родини Чумаків щодо втрати патріарха. Майстерно виписаний експозиційний портрет батька дає можливість окреслити життєві пріоритети усіх членів сім'ї та пояснює їхні поведінкові схеми: *«На покуті, залитий сонцем, під сліпучою синявою неба сидів старий Чумак. Як живий <...> Старий Чумак, бронзовий і мускулястий, дивився просто кожному в очі примружено і посміхався. Посміхався в свій довгий запорозький вус, як це він робив завжди. Монументальний, кремезний і могутній, як сама земля, коваль Чумак. Патріарх свого племені, дебелистого і рясного <...> Руки були намальовані широченними мазками і недокінчені, і це найбільше вражало – її своєю правдою, грубі необтесані ковальські руки»* [Багрянний 1992:24]. Увага автора сфокусована на постаті і руках персонажа. Епітети «монументальний», «кремезний», «могутній», порівняння «як сама земля» мають яскраво виражений оцінний ефект.

Хронотоп роману увиразнює відчуття відчуженості й абсурдності. Дія твору переважно відбувається в критично замкненому просторі. Дія твору переважно відбувається у в'язниці, яка символізує «державу в державі», «царство молоха», де існують свої закони, своя мораль, своя дивна мова. Автор наголошує, що тюремна камера, в якій відбувається дія, – *«це окремий оригінальний і фантастичний світ. Так би мовити, світ в домовині»* [Багрянний 1992:336]. Уточнення «світ у домовині» увиразнює і життєві перспективи мешканців приміщення, і саме його призначення.

Варто відзначити рельєфність часопросторових характеристик, що виступають неодмінним атрибутом художнього твору, моделюючи його реальність. Цікавими у цьому плані є локативи замкненого простору, зокрема поїзду та в'язниці. *«Цей тряскій, торохкітливий вагон справляв враження надзвичайне – враження якоїсь символіки, образ чогось калічного, парадоксального, образ якоїсь епохальної аварії. Так, він символічний – цей вагон, немовби геніальна карикатура, пародія на велику революцію, що зродила ось цей шедевр»* [Багрянний 1992:59]. Автор зображує вагон і всіх, хто у ньому

перебуває переважно у саркастичному ключі. На його тлі виписано галерею людських типів: «представники нового, зовсім нового робітничого класу», що вирізняються «засмальцьованим й ідеально брудним та обшарпаним «прозодягом» та «відчуттям кари на кожному обличчі» [Багрянний 1992:60], наглядчі та міліціонери, які «говорять прекрасною мовою» і «вкинуть його у рідну-ріднісіньку українську тюрму», і яким «було ніби мультко» [Багрянний 1992:63]. Саркастичні епітети, що утворюють оксюморонні поєднання «ідеально брудний та обшарпаний одяг» або «рідна-ріднісінька тюрма», відтворюють авторську свідому позицію щодо абсурдності світу, в якому опинився герой.

Протест героя інтерпретовано як суперечку із реальністю, протест проти знеособлення людини. Подібний контекст актуалізує заперечення другорядності людини, знецінення її особистості. Андрій Чумак змагається за збереження власного «я», своєї автентичності в умовах «межової ситуації». Саме під час проходження пекельних кіл «фабрики-кухні» відбувається кристалізація незламного духу Андрія. Краще за будь-які описи характеризують сутність «держави-пекла» нові фольклоризми «кунді-бунді» (тортури), «чих-пих» (розстріл), «аргат» (наглядчі), «вербовка» (підписування нових імен до сфабрикованого діла) і нові заповіді, як от: «Ліпше поламати ребра ста невинним, аніж пропустити одного винного» чи «Биття визначає зізнання». У цьому закладі не існує людей, а є тільки «людішки», яких, подібно до речей на фабриці, пропускають на малий та великий «конвеєр» (довгий безперервний допит з різними езекуціями) і навіть називають за першою літерою прізвища.

Євангельська оповідь про останню ніч Ісуса Хреста проведена в Гетсиманському саду є своєрідним ключем для розкодування глибинного підтексту роману. Саме залучення її до художньої тканини створює особливу часопросторову організацію твору, яку Б. Бегун назвав міфологічним хронотопом [Бегун 1991:21]. Міфологічний хронотоп, стверджує дослідник, дозволяє побачити в пласт міфологічної образності, який має великий вплив, а іноді і визначає зміст твору [Бегун 1991:21]. Обидва оповідні пласти



спрацьовують на реалізацію ідеї позачасових цінностей. Тобто, розглянуті в романі проблеми розкриваються із загальнолюдської позиції шляхом поєднання минулого і сучасного. Таким чином письменник показав своє розуміння ситуації – Садам Гетсиманським стала вся країна в роки сталінських репресій, бо всюди панували зрадництво, відступництво, продажність.

Аналізуючи елементи міфологічного хронотопу в романі не важко помітити, що письменник проводить паралель між головним героєм та образом Ісуса Христа. Автор поєднує реальне з біблійним, тобто показує головного героя у біблійному контексті: *«Андрій бачив, що він – Андрій – стоїть їм усім, немов кілок у душі, і тій душі мутько, і через те вони мнуться всі та йорзають. Ніби це не вони його ведуть на позорище, а він їх. І жоден не гляне в очі»* [Багрянний 1992:290]; *«Андрій підіймався крутими сходами, тяжко й подалу ступаючи, немов ішов на Голгофу»* [Багрянний 1992:494]; *«А найкращий той найменший, що ні в огні не згорів, ні в воді не втонув. Що за всіх так тяжко покутує»* [Багрянний 1992:27]; *«Андрій м'явся, як на розп'ятті»* [Багрянний 1992:313]. Розглядаючи такий внутрішньозмістовий елемент художнього твору як хронотоп героя Б. Бегун зазначає, що відомі міфологічні герої мають свій хронотоп, а за ними стоїть визначений сюжетно-ситуаційний ряд [Бегун 1991:21]. Таким чином, подібно до того як Христа, розпинаючи, вимагали довести, що він Син Божий, Андрій своїми муками і терпінням переконував, що він не «дірка від бублика» [Багрянний 1992:89], а Людина.

Із парадигмою страждання пов'язана і колористика твору. Складні асоціації породжує сприйняття червоного кольору в романі. Саме цей колір став символом революції. За міфологічним сюжетом – це колір багрянці, тобто колір безневинно пролитої крові Христа. Такою ж безневинною була кров тих, кого катували у сталінських тюрмах і таборах. Епітет «червоний» у романі І. Багряного набуває негативно-оцінного звучання: *«Червоний до одуріння»* [Багрянний 1992:53]; *«Тим кольором революційним, цебто кольором червоним, було вифарблено геть усі будівлі»* [Багрянний 1992:54]; *«Вся тюрма ви фарблена так само в червоний колір. Революційна тюрма значить»* [Багрянний 1992:55];

*«Тепер той будинок рудий <...> щедро политий кров'ю»* [Багрянний 1992:55]. Навіть колір волосся вірної служниці Системи майора Нечаєвої був рудим. Одна з показових стилістичних функцій кольористичних епітетів у романі – розкриття сутності зображуваної доби, доби жорстокості, ламання людських долі.

Ретроспекція відіграє у творі дві функції: з одного боку автору-епіку потрібне відповідне тло, істотна часопросторова перспектива, у якій ретроспекція і виступає своєрідним стартовим майданчиком, з другого – вона є глибинною мотивацією сучасного, а відтак і провідником психологічного. Сучасне в його даності не є самодостатнім, вичерпно самопояснюваним, його повнота можлива тільки в контексті минулого. Ретроспекції виникають не стільки як спогади-фрагменти, скільки як суцільна картина минулого, ретроспекції настільки розгорнуті, що в них самих розрізняється минуле і сучасне. А якщо врахувати сплетеність ретроспекцій в безпосередню сюжетну дію, то мусимо визнати, що погляд автора повсякчас намагається охопити всі три часові площини – минуле, сучасне, майбутнє, тому і фінальні сцени повісті можна розглядати не лише як вивершення епічної повноти, коли остаточно з'ясовуються життєві історії персонажів, але і як висловлення плану майбутнього, хоча події цих сцен до прямої сюжетної дії не входять, та все ж накреслюють її опосередковану перспективу.

Велику роль у розкритті характеру головного персонажа відіграють його сни, марення, спогади, тобто апеляція до зворотного часу. Саме у них великою мірою відчуваються атмосфера дитинства героя, його підсвідомого бажання свободи: *«Сон був більшою реальністю, аніж дійсність. Бо він був барвистіший, часом осяяний сонцем, веселкою, громовими дощами, закосичений квітами, озвучений світом золотого дитинства, буйною радістю юнацтва, сміхом першого, воскреслого в снах кохання. Сон, як утеча, сон, як свобода, сон, як повторення в безмірно яскравішій формі всього, що було і що буде, без того, що є»* [Багрянний 1992:337]. Застосовуючи форму прямого називання автор відтворює психічний стан персонажа. Яскрава колористична характеристика, а

саме епітети «осяяний сонцем», «закосичений квітами», «золоте дитинство», засвідчує прагнення героя до гармонії, щастя, окреслює його внутрішньоособистісну спрямованість.

Реальний час персонажа виписаний митцем як пряма апеляція до змальованої епохи: *«Дивно, час починав втрачати свою чіткість. Вірніше, почуття часу в цій камері якимось дивно трансформувалось. Потяглась суцільна стрічка. Безперервна. Строката, швидка, без чіткої диференціації на дні, ранки, вечори, ночі. Все було суцільною ніччю, і все було суцільним днем. Все було суцільним кипучим життям, і все було сном, кошмаром»* [Багрянний 1992:338]. Час сприймається як безперервність і неминучість, від яких давно ніхто не чекає добра. Закільцьованість процесів, що відбуваються в обмеженому просторі камери, переосмислюючись, поширюється на все буття Системи, сприймається як символ безнадії і зневіри. Просторово-часові варіанти (спогади, ретроспекції, психологічна суб'єктивізація часу, замкненість простору та ін.) – особливий шлях пізнання дійсності, шлях аналізу не лише соціального, а й психологічного.

Утвердження творчого начала як домінанти людської індивідуальності, спроможність моделювати себе і дійсність – вихідні модули людського існування. Екзистенціалізм стверджує, що людина – це свобода. Свобода, у першу чергу, робити вибір. При чому вибір цей зорієнтований не безпосередньо на дії, а скоріше на ставлення до ситуації, на вибір морально-ціннісних пріоритетів. У межах насильницьки обмеженого простору персонажі роману діють в межах власного вектора свободи. Так, скажімо, перебуваючи в «брехайлівці», куди звозять в'язнів з різних тюрем і яка «являє собою доказ абсурду всієї енкаведиської системи конспірації», в'язні не лише не впадають у відчай, а й *«продукують убійчі анекдоти, різні веселі історії, пародії на слідчих»* [Багрянний 1992:150]. Таким чином і в *«чадному вирі безглуздя»* [Багрянний 1992:150] можливий, на думку автора, супротив Системі.

Згідно теорії Ж.-П. Сартра поняття «воля» і «відповідальність» як складові концепції «проекту» дає підстави індивіду себе творити. А значить, у

межах екзистенціального дискурсу людина сама відповідає за своє існування, формує себе сама протягом усього життя і не є чимось сталим, реалізованим. Для Андрія Чумака найстрашнішою карою є припущення про те, що зрадниками є його брати. Адже така звістка змусила б його розчаруватися, остаточно знищити віру в людей, переконатися в неможливості відродити в світі гармонію. Через наскрізний лексичний повтор слова «хто» виражає подумкову спрямованість головного персонажа, який протягом усієї оповіді намагається віднайти відповідь на *«некуче питання «ХТО?», хто продав його, як той Юда Іскаріотський»* [Багрянний 1992:37]. Ідейно-художня виразність зображення досягається також за допомогою синтаксичних засобів художньої мови. Досить часто напруження в душі персонажа, внутрішні вагання і неспокій передає наскрізний синтаксичний повтор *«Ні! Не може бути»* [Багрянний 1992:37].

Екзистенційні модуси «буття-небуття» є наскрізними й реалізуються в ряді смислових корелятивів, як от: зрада, любов, воскресіння, страх. Ці модуси сповнені амбівалентним змістом. І. Багрянний обстоює міфопоетичний підхід до подолання смерті, утверджуючи ідею воскресіння.

Образ «саду Гетсиманського», наскрізний образ, наповнений символічним звучанням, є головним провідником авторського задуму, спрямовує підтекст роману до біблійних витоків і дозволяє автору чітко окреслити провідні мотиви твору і створити певні психологічні типи: тип Христа як утілення моральної сили і жертовності, тип Юди-зрадництва. У художній структурі досліджуваного роману важливе місце посідають епітети. Особливо помітною є їх роль у психологічних портретах (*«на серце його ліг тяжкий-претяжкий камінь»* [Багрянний 1992:42] або *«<...> губи її тремтіли, а очі наливалися сльозами. Великі блакитні очі. Ті сльози виповнили їх вкрай, а тоді геть бурхнули через верх і буйно потекли по щоках»* [Багрянний 1992:52] тощо). Щоб увиразнити психічний стан персонажів, автор вдається до застосування метафори. У творах прозаїка вони відбивають наростання динаміки почуттів та психічних станів (*«він тими очима дивився не просто, а*

якось спідлоба колов Андрія» [Багрянний 1992:81], «в Андрія пробіг легкий морозець поза шкірою» [Багрянний 1992:81], «в Андрія помалу відлипала спина від дверей, опускалися руки і очі дерлися до лоба» [Багрянний 1992:83] та ін.).

Концепцію «волі до життя», яку було репрезентовано М. Хвильовим, І. Багрянний інтерпретував як прагнення індивідууму набути свободу, що спонукає його до дій у будь-якій ситуації. Митець відтворив еволюцію Андрія Чумака в його становленні на шляху до екзистенційного вивищення над ситуацією. Герой змінюється сам і спостерігає за трансформацією характерів інших жертв Системи під впливом тюремного пресу, відстежує поступове розмежування загалу на «Січ ворохобну» та «сірих мишей, що погноблено сиділи, зігнувшись над своїми клунками».

Атмосфера глухого кута або нових буттєвих пасток, у які потрапляють герої, активізує їхні роздуми. Деструкція, яку несе тюрма як символ «загратованості» людського існування активізують переоцінку попереднього буттєвого досвіду. Як видно з роману, світ в'язниці не є просто символом фізичного та духовного закріпачення, що відбиває узвичаєний погляд на неї. Письменник виявив неабияку художню майстерність у змалюванні «фабрики-кухні», показавши передусім складність організації тюрми. Цей окремий світ у свідомості головного героя Андрія Чумака проектується як образом потойбіччя, з одного боку, і як відбиток країни в цілому.

Перебуваючи в «фабриці-кухні», Андрій Чумак усвідомлює критичний дисонанс між вимріяними уявленнями про «світле майбутнє» та реальністю. Цей супротив формує імпульс протистояння в'язня і слідчих. Рух до «межі» сприймається як сутність існування і своєрідна особистісна ініціація. Персонажі сприймають смерть не як фінальний акт дійства, а як можливість не лише випробувати себе, а й звільнитися (смерть комбрига Васильченка, стоїчні поривання вісімдесятилітнього священика, згасання вегетаріанця Дахно, пісні грека Металіди та ін.).

Отже в епіцентрі авторської моделі світу постає людський Універсум у контексті жорсткої рамки тоталітаризму, чітко окреслений у часопросторі епохи

репресій, та рефлексії психології, моралі людини, що найвиразніше виявляються в граничних площинах співвіднесеності людини і світу. І. Багрянний не дає категоричних відповідей на проблеми «екзистенції» – існування. У романі стверджується думка про те, що людське життя є важким випробуванням, але воно аж ніяк не позбавлене сенсу. Якщо істину і не збагнути розумом, то до неї можна «допрацюватися», спираючись на всі можливості людської природи.

## БІБЛІОГРАФІЯ

Агеєва В. Поет після облоги / Віра Агеєва // Art Line. – 1998. – №2. – С. 60–61.

Багрянний І. Сад Гетсиманський / Іван Багрянний. – К. : Дніпро, 1992. – 528 с.

Балаклицький М. «Нова релігійність» Іван Багряного : монографія / М. Балаклицький. – К., 2005. – 167 с.

Бегун Б. Хронотопический анализ литературного произведения / Б. Бегун // Русский язык и литература в средних учебных заведениях Украины. – 1991. – №11. – С. 18–22.

Бондаренко Ю. Національна парадигма українського екзистенціалізму / Ю. Бондаренко // Слово і час. – 2003. – №6. – С. 64–69.

Кодак М. Викрадання людини (психологізм «Саду Гетсиманського» Івана Багряного) / М. Кодак // Слово і час. – 2005. – №6. – С. 25–31.

Честертон Г. К. Чому філософії час воскреснути / Г. К. Честертон // Філософська і соціологічна думка. – 1990. – № 1. – С. 68.

Шлемкевич М. Проводжаючи Івана Багряного / М. Шлемкевич // Сучасність. – 1976. – №1. – С. 43.

# МЕНТАЛЬНІСТЬ ЛІТЕРАТУР СВІТУ

УДК 81:159.934

**Вавринюк Т. І.,**

кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри української мови  
ДВНЗ «Криворізький державний  
педагогічний університет»

## ВИРАЖЕННЯ ЗВУКОВИХ ОБРАЗІВ У КІНОПОВІСТІ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА «ЗАЧАРОВАНА ДЕСНА»

*У статті йдеться про особливості мовних реалізацій звукових образів у кіноповісті Олександра Довженка «Зачарована Десна». Визначено, що для зображення слухових образів автор використовує лексеми з прямою номінацією, метафоричні сполуки, а також назви предметів та явищ, які викликають асоціативні звукові враження. Засобом звукопису в кіноповісті є звуконаслідувальні лексеми.*

**Ключові слова:** звуковий образ, перцептивна лексика, лексикана позначення слухового сприйняття.

*Speech goes in the article about language realizations of sound images in the cinematic story of Alexander Dovzhenko «Enchanted Desna». It is determined that for the depicting of auditory images the author uses lexemes with direct nomination, metaphorical compounds, as well as names of objects and phenomena that thus cause associative sound impressions. The means of the recording in the cinematic story are volumetric lexemes.*

**Keywords:** sound image, perceptual lexicon, lexicon with the meaning of acoustical perception.

*В статье рассматриваются особенности языковых реализаций звуковых образов в киноповести Александра Довженко «Очарованная Десна». Автор отмечает семантическое и морфологическое разнообразие лексикисо значением слухового восприятия. Обоснована мысль, что для изображения слуховых образов автор использует лексеми с прямой номинацией, метафорические соединения, а также названия предметов и явлений, которые вызывают ассоциативные звуковые впечатления. Средством звукописи в киноповести являются звукоподражательные лексеми.*

**Ключевые слова:** звуковой образ, перцептивная лексика, лексика со значением слухового восприятия.

Номени на позначення звукових вражень, як складова перцептивної лексики, неодноразово були предметом вивчення як вітчизняних, так і зарубіжних учених. Так, зокрема, визначено принципи систематизації перцептивної лексики у мові та особливості її функціонування у мовленні (В. Дятчук, Е. Жаркова, О. Скворцова); її роль у відтворенні образної мовної картини світу (Ю. Апресян, О. Волошина, К. Рахіліна, Н. Сукаленко); здійснено контрастивне дослідження сенсорних мікрополів (Л. Єрасова, А. Куценко);

розглянуто перцептивну лексику як засіб фіксації, об'єктивації та сенсорної оцінки результатів пізнання (Т. Семашко) тощо.

Однак, ряд питань ще потребують поглибленого вивчення, серед яких – не лише вивчення перцептивної лексики як прямої номінації відчуттів, а й інших мовних засобів на відтворення цих відчуттів. Мета нашої розвідки – дослідити мовне вираження звукових (слухових) образів у кіноповісті О. Довженка «Зачарована Десна». Звукообраз – це *«художній образ, що відображає звукові вияви людського та природного буття і є органічною складовою цілісного художнього твору»* [Мансурова 2004:4]. Конденсуючи широкі асоціативні зв'язки, поетичне слово надає читачеві можливість сприйняти художній світ усіма відчуттями, створюючи зорові, слухові, дотикові, нюхові, смакові образи. *«Різноманіття відчуттів відображає якісне різноманіття навколишнього світу»* [Солсо 1996:147]. Художній твір презентує нам мовну картину світу, пропущену через призму відчуттів автора-оповідача, і, безумовно, важливе місце в цій мовній картині займають перцептивні образи.

Зауважимо, що в арсеналі української мови існує велика кількість лексем на позначення слухових вражень. Концептуальними є лексеми *чути, лунати, звучати, вухо, слух, голос, звук, музика* і подібні. Крім того, є лексеми, які називають предмети та явища, які можуть видавати звуки, і таким чином асоціюються з останніми, як наприклад, назви музичних інструментів, знарядь праці тощо. Безпосереднім засобом вираження слухових вражень є звуконаслідувальними лексемами.

Для позначення звуків навколишньої дійсності О. Довженко часто використовує поєднання двох лексем, із звуковою семантикою. Наприклад:

*Спочатку я просто жахався цієї картини, а потім поволі звик, як солдатна війні звекає до грому гармат* [Довженко 1976:20].

*Ревом рехло над Десноювсю ніч* [Довженко 1976:38].

Такі сполучення посилюють звукове враження і відзначається особливою експресивністю. Таку ж підсилену виразність створює ампліфікація в межах одного речення лексем, що викликають слухові образи. Наприклад:



*У темряві далеко десь гукали люди, жалібно гавкали пси, і шуміла й лящала негода* [Довженко 1976:39];

*Високе полум'я палахкотіло вночі, тріщало, вибухало глухими вибухами...* [Довженко 1976:43].

Для того, щоб читач уявив всю силу зображуваного звука, письменник іноді застосовує порівняння з іншим звуком. Наприклад:

*Все моє життя він ходив повз нашу хату з цілим снопом довгих вудок і так гунав чобітьми, що ми прокидалися вночі, як од грому...* [Довженко 1976:25].

Звукові образи можуть передаватися опосередковано – лексемами на позначення дії, яка супроводжується певними звуками. Наприклад:

*... прабаба бухнулась з розгону на коліна* [Довженко 1976:24];

*Дід так страшенно кричав од болю, що листя на дубах шелестіло, а луна йшла така, що жаби плигали в озера...* [Довженко 1976:48].

У художньому контексті створюються контрастні звукові образи, що передають психологію оповідача-героя: різноманітний світ звуків, що постійно його оточує, раптом відступає на задній план перед чимось більш вражаючим. Таке слухове враження передає лексема *тиша*:

*На якусь мить настала тиша* [Довженко 1976:17].

Лексеми, що передають звуки істот, у тому числі і людей, відзначаються ширшим спектром: це номени говоріння, а також номени інших природніх звуків, що видають тварини, птахи, комахи.

У кіноповісті «Зачарована Десна» Олександр Довженко для позначення процесу говоріння традиційно використовує дієслова відповідної семантики, а також іменники на позначення слів, які передбачають процес говоріння. Наприклад:

*Коли вилізає з землі всяка рослиночка, ото мені радість, – любила проказувати вона* [Довженко 1976:19];

*Він був письменний по-церковному і в неділю любив урочисто читати псалтир* [Довженко 1976:23];

*Гриби й ягоди збирав він у лісі краще за нас усіх і **розмовляв** з кіньми, з телятами, з травами, з старою грушею і дубом [Довженко 1976:23];*

*– Мати божжа, царице небесна, – **гукала** баба в саме небо [Довженко 1976:26].*

Іменники, які наявні у творі у більшості випадків позначають явища, які викликані процесом говоріння. Часто поряд з іменниками використано прикметники на позначення якості зображуваного явища. Ці прикметники доповнюють і розширюють уявлення про зображуване. Наприклад:

*Дудочки свистіли куди попало, хрипіли й кукурікали з його грудей, але їх перекривав його одчайдушний **бойовий клич**: «Сибір нашого царя!» [Довженко 1976:47];*

*Його **оглушливий лютий** голос не годивсь для прохання [Довженко 1976:37];*

*Любив дід **гарну бесіду й добре слово** [Довженко 1976:23].*

Лексема *вуста* виступає організуючим центром словосполучення і опосередковано передбачає мовленнєвий акт. Наприклад:

*Вони **лились з її вуст** невпинним потоком, як **вірші** з натхненного поета, з найменшого приводу [Довженко 1976:18].*

В окрему групу слід віднести звуки життєдіяльності людини, які не передбачають процеси «говоріння», але певним чином пов'язані з мовленнєвим апаратом. Наприклад :

*Ой, як же не **зарегоче** наше потоплене село, як не **возрадуються** стріхи! [Довженко 1976:42];*

***Хропли** косарі під дубами [Довженко 1976:50];*

*Всі виявлялись **живі і неушкоджені**, тільки довго і важко **хекали** від внутрішнього вогню [Довженко 1976:48];*

*Часом, коли сонце добре **припече**, він аж синів увесь від **кашлю і ревів**, як вовк чи лев, хапаючись обома руками за штани... [Довженко 1976:16];*

*Одні тільки бджоли **гудуть** та десь з-за тютюну, від погребні, доносивсь дідів **рик** [Довженко 1976:17].*

У кіноповісті широко використана лексика на позначення голосів тварин, птахів, комах. Ці лексеми представлені головним чином дієсловами, а також іменниками. Дієслова передають динаміку і різноманітність багатогамірного світу дитинства головного героя. Наприклад:

*Ой, лев тоді як стрибне та як **рикне!*** [Довженко 1976:54].

*Тоді Пірат, що спав біля діда на траві, схоплювався спросоння, тікав у любисток і з переляку **гавкав** уже звідти на діда* [Довженко 1976:16];

*Пірат прокинувся і **гавкнув** спросоння: «А хто там мені бігає по двору?»* [Довженко 1976:23];

*Ой, як не побачить наш вірний собака, що Піратом звався, як дукає Мина коваля Захарка, як торохтять відра, **кудкудачуть** кури, батько труну робить, із стріх вода капле, та як не **возгавкає!*** [Довженко 1976:35];

***Ревла** худоба по кошарах* [Довженко 1976: 40];

*Вже коні ворожі **іржуть** на Дунаї і ворожі стріли піють недолю мені* [Довженко 1976:60].

Іменники на позначення голосів істот здебільшого позначають назву процесу. Увиразнюють звуковий образ художні означення, які дають оцінку характеристику та відзначаються експресивністю. Наприклад:

*От на них з **лютим гавкотом** і кинувсь Пірат* [Довженко 1976:37];

*І жаб'яче **ніжно-журливе кумкання** в болоті, як спадала вода весняна* [Довженко 1976:27].

Олександр Довженко колоритно змальовує світ дитинства сільського хлопчика, який жив у гармонії з цим світом:

*... світ, якому я належав тоді, дуже гостро реагував на мій **одчайдушний крик** на сковороді: залопотівши крильцями, над хатою звилися голуби, **закудкудахкали** кури, **заскугикали** поросята* [Довженко 1976: 23].

У повісті наявна велика кількість лексем на позначення звуків, які видають птахи. Наприклад :

*Пороззявлявши роти, вони жалібно **пищали** [ластовенята], а навколо кубла наді мною їхні батьки невпинно снували й носили їм комах [Довженко 1976: 24];*

*Неприємно, коли п'явка впивається в жижку, чи коли гавкають на тебе чужі пси, або гуска **сичить** коло ніг і червоною дзюбкою скубе за штани [Довженко 1976:25];*

*...дід плаче, мати плаче, курка всінях **кудкудаче**, і пахне чимсь, ніби церковним [Довженко 1976:33];*

*На драній стрісі півень **піє** [Довженко 1976:35];*

***Затахкали** качки, **засичали** гуси, полякались кури, горобці хто куди киш! [Довженко 1976:35];*

*Любив пташиний **щебет** у саду і в полі [Довженко 1976:27];*

*Та щоб же не бачив він вашого пір'ячка святого і не чув вашого **туркоту** небесного [голубинога]! [Довженко 1976:24].*

Автор використовує іменники на позначення назв птахів, і поряд з ними вживає дієслово *чую* з семантикою прийому звуку. Це створює опосередкований звуковий образ. Наприклад:

*Пахне огірками, старим неретом волока, хлібом, батьком і косарями, пахне болотом і травами, десь гукають, і... зразу **чую, деркачі й перепілки** [Довженко 1976:46].*

Важливим мовно-стилістичним засобом звукопису є звуконаслідувальні слова, які Олександр Довженко використовує для передачі голосу тварин. Наприклад:

*– Та не гавкай хоч ти мені. Чого б ото я гавкав, – жалівся дід.*

*– **Гав-гав!** [Довженко 1976:16].*

Велике значення в кіноповісті «Зачарована Десна» має музика: герої твору постійно оточені музичним супроводом. Найбільш уживаними є лексеми на позначення музики, співу, а також похідні від них. Як музика чи пісня звучить в інтерпретації малого Сашка лайка баби: *Далі баба почала творити про мене **пісню, виспівуючи** її, як **колядку** [Довженко 1976:24]; звучить*

мелодією дідів кашель: *Тільки в дудочках і півниках, що вигравали в дідовому кашлі, десь проривалась одчайдушна туга* [Довженко 1976:33].

Слова-концепти *співати, пісня, грати, музика* лежать в основі багатьох музичних образів кіноповісті, відтворюючи світовідчуття маленького героя, гармонію внутрішнього світу інших героїв. Наприклад:

*Заграй, музика, заспівайте, ангели в небі, пташки в лісі, жабоньки попід берегами, дівчаточка під вербами* [Довженко 1976:29];

*Любив співи дівочі, колядки, щедрівки, веснянки, обжинки* [Довженко 1976:27].

*А Кулик завжди ходив з бандурою і співав не про божественне* [Довженко 1976:37].

В індивідуально-авторському переосмисленні Олександр Довженко використовує лексему *дзвін*. Звук, який створює коса не є за своєю природою музичним, але автор вживає лексему *дзвін* із семантикою музичності: *Високий, чистий дзвін коси передвіщав мені радість і втіху – косовицю* [Довженко 1976:27]. Таким чином, поєднавши іменник *дзвін* із прикметниками-епітетами *високий, чистий*, автор створює метафоричний звуковий образ.

Отже, у кіноповісті О. Довженка «Зачарована Десна» звуки музики представлені як назвами музичних інструментів, так і номенами самого процесу грання на музичних інструментах або співу. Жанри та інструменти, які тісно пов'язані з музикою, мають яскраво виражену приналежність до української народності.

Звукообрази в кіноповісті «Зачарована Десна» – ключові елементи цілісної картини світу, засіб відображення авторської концепції людини та дійсності. Розмаїття їх мовного вираження – одна з найяскравіших рис індивідуального стилю митця.

## БІБЛІОГРАФІЯ

Довженко 1976 – Довженко О. П. Вибрані твори / Олександр Петрович Довженко. – Одеса : Маяк, 1976. – С. 11–69.

Мансурова 2004 – Мансурова А. В. Поэтика звукообразов в лирике М. Ю. Лермонтова: дис ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Анна Васильевна Мансурова. – Томск, 2004. – 195 с.

Потебня 1985 – Потебня О. О. Эстетика і поетика слова : [збірник] / Олександр Опанасович Потебня. – К. : Мистецтво, 1985. – 302 с.

Солсо 1996 – Солсо Р. Когнітивна психологія / Роберт Солсо. – М. : Тривола, 1996. – 600 с.

УДК 821.161.2-93.09]-054.7:13

**Варданян М. В.,**  
кандидат філологічних наук, доцент  
кафедри початкової освіти  
ДВНЗ «Криворізький державний  
педагогічний університет»

## **КАРТИНИ САКРАЛЬНОГО СВІТУ В ДИТЯЧІЙ ЛІТЕРАТУРІ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ**

*У статті досліджується сакральна образність у різножанрових творах для дітей і юнацтва письменників української діаспори ХХ ст., що формують християнсько-релігійний дискурс літератури загалом. Уся сукупність творів поділяється на дві групи. Перша група представлена біблійними легендами, друга – охоплює обряди та звичаї українців на християнські свята. У сакральній концептосфері визначено власне сакральні та сакрально-хтонічні образи.*

**Ключові слова:** сакральний, концептосфера, християнсько-релігійний дискурс, жанри літератури для дітей і юнацтва, література української діаспори.

*The article deals with the sacred imagery in works of different genres for children and youth by Ukrainian Diaspora writers of the twentieth century that form the Christian religious discourse literature in general. The whole set of works is divided into two groups. The first group is represented by biblical legends, the second one covers rites and customs during the Ukrainian Christian holidays. In the sacred concept scope are defined their own sacred and sacral and chthonic images.*

**Key words:** sacred, concept scope, Christian and religious discourse, genres of literature for children and youth, literature of Ukrainian Diaspora writers.

*В статье исследуется сакральная образность в различных жанрах произведений для детей и юношества писателей украинской диаспоры ХХ в., которые формируют христианско-религиозный дискурс литературы в целом. Вся совокупность произведений делится на две группы. Первая группа представлена библейскими легендами, вторая – охватывает обряды и обычаи украинцев на христианские праздники. В сакральной концептосфере определены собственно сакральные и сакрально-хтонические образы.*

**Ключевые слова:** сакральний, концептосфера, християнсько-релігійний дискурс, жанри літератури для дітей і юнацтва, література української діаспори.

Релігійна тематика, поряд з історичною й патріотичною, є однією з провідних у літературі для дітей і юнацтва української діаспори. Насамперед, поширення релігійно-християнського дискурсу у творчості емігрантів сучасна дослідниця авторської казки В. Кизилова, в унісон письменникам-експатріантам, пов'язує з нівелюванням християнських традицій і заміною їх на псевдоідеали в радянській дійсності [Кизилова:53]. Схожий погляд свого часу висловила В. Сулима, коли наголошувала, що Біблія і твори письменників української діаспори були під забороною за радянських часів, означених шляхом *«псевдорозвитку національної культури, відділеної від релігії, позбавленої національних святинь та пам'яток християнської традиції»* [Сулима 1998:8].

На противагу радянській ідеології червоною ниткою в періодиці та критичній літературі української діаспори проходила ідея про значення релігійного виховання, сфери якого, на переконання багатьох тогочасних дослідників, *«в майбутньому стануть основою свідомого плекання українського побуту в нашому родинному й суспільному житті»* [ДР 1964:1]. Тому, з огляду на важливість цих двох завдань (протистояння радянській системі та збереження українських християнських традицій), що ставили перед собою письменники діаспори, виник цілий пласт різножанрових творів для дітей і юнацтва, за виразом В. Маркуся, *«просякнутих релігійно-національними мотивами»* [Маркусь 1978:9].

Легенди, оповідання, казки, вірші, оди, молитви, пісні, п'єски для дітей друкувалися в журналах «Наше життя», «Соняшник», «Готуйсь», «Малий школяр», виходили в антологіях «На весь божий світ», «Декламатор», «Євшан-зілля», «Золоте павутиння», «Сніжинки», «Джерело Марії», «Українське дошкілля» та збірках творів Л. Храпливої-Щур «Писанка українським дітям», «Вітер з України», «Вітер з України – 2», Р. Завадовича «З буднів у свято», В. Вовк «Чар-писанка». І хоча в означених виданнях опубліковано понад 100 художніх текстів для дітей релігійно-християнського спрямування, але цей перелік, звісно, не є повним та ще чекає свого упорядника. Наразі за мету цієї

статті став розгляд картини сакрального світу українців через прочитання концептів сакрального в означених книжкових і періодичних виданнях для дітей, що не претендує на всеохопність та вичерпність.

У статті спираємося на дослідження, присвячені концептосфері сакрального (Т. Вільчинська), Біблії та літературі вітчизняних науковців З. Лановик, В. Сулими й закордонних – Н. Фрая. А огляд розвідок критиків і діячів діаспори засвідчив, що для творів релігійно-християнського спрямування письменників української діаспори притаманно *«нероз'єднане сплетення двох елементів національної свідомості й віри та релігійності»* [Барагура 1996:62], у той же час патріотизм у них виступає *«як істотна чеснота християнської релігії»* [Маркусь 1978:8]. Ясна річ, що така стильова домінанта притаманна і художнім текстам для дітей та юнацтва, до аналізу яких доречним, вважаємо, застосування терміну «концептосфера сакрального». Адже, саме в сакральній концептосфері, що складається з концептів, наповнених релігійним смислом, відтворюються нашарування етнокультурних традицій, світобачення носіїв мови нації чи народу на певну ділянку релігійних знань [Вільчинська 2008:154]. Тим самим діаспорянці прагнули розкрити дітям змісти української християнської духовності в її обрядових та звичаєвих виявах задля прищеплення релігійно-християнських цінностей українського народу. У такий спосіб у творах для дітей реалізувалися, з одного боку, сакральні форми спілкування Бога з людиною [Лановик 2006], а, з іншого, відбувався обряд ініціації, що передбачав навчання молодих людей основних міфів та звичаїв народу [Фрай 2010:133]. Відповідно всю сукупність творів для дітей і юнацтва на релігійно-християнську тематику, що охоплюють переважно Свято Миколая, Різдво та Воскресіння Христове, варто поділити на дві групи, що мали стати морально-етичними орієнтирами для молоді особистості.

*Перша група* творів презентована легендами та поезіями на біблійні сюжети *про народження Ісуса та / або переслідування його родини Іродом* («У тиху Різдвяну ніч», «Погоня», «Чому рожі мають колючки?») Р. Завадович, «Сніп пшениці», «Біфана», «Про пальму, що прагнула до зірок» Н. Наркевич,



«Різдво» О. Стефанович, «Дід Єремія бідніший за мене...» О. Кобець, «Різдвяна казка» Л. Храплива-Щур), *Богородицю* («Джерело Марії» О. Цегельська, «Богородична трава» Н. Наркевич, «Легенда про колоски» В. Вовк), *Розп'яття Христа* («Кліст» Н. Наркевич, «Ісусова сльоза» Р. Завадович), *діяння Святого Христофора* («Легенда про Христофора» В. Вовк, «Святий Христофор» Н. Наркевич), *ангелів* («Легенда про літаючі зорі» В. Вовк, «Чому іскриться сніг», «Найважча молитва» Н. Мудрик-Мриц). В основі цих текстів сюжет із Біблії, а біблійні герої стають безпосередньо персонажами. Тому варто вести мову про цілу типологію біблійних образів.

До виокремлення образності в Біблії вдавався у своїй книзі «Великий код: Біблія і література» канадський літературознавець Н. Фрай, який визначав п'ять типів біблійних образів – райські, пастирські, землеробські, міські та образність, пов'язана з людським життям як таким [Фрай 2010:215]. Ця класифікація може бути застосована і до аналізованих нами творів. Зокрема, героями вказаних легенд і віршів є власне біблійні персонажі, які, за класифікацією Н. Фрая, розподілені як у Біблії на апокаліптичні, демонічні, аналогічні образи. До перших – віднесемо образи Бога, Ісуса, Богородиці, Святого Йосифа, ангелів, до других – образи пустелі, хижих звірів, пекельних сил (диявол, злий дух Вельзевул, цар Ірод, вояки-переслідувачі на конях, фарисеї, судові радники), а до аналогічних, так би мовити, проміжних, – Аврама, Христофора, Рахіль, Марію Магдалину, Арона, Мойсея, Давида. Пастирська та землеробська образність презентовані через образи поля з пшеницею, хліба, саду, тварин (осла, корови, вола, ягнятка), райська – представлена оазою з джерелом води, міська – образом Єрусалиму, Віфлеєму, шляху чи дороги, – всі вони складають ідеальний світ. Цьому апокаліптичному світові протистоїть зло в особі Ірода, який переслідує родину Ісуса, та суддів, що прирекли Христа до розп'яття.

Із постаттю Ісуса, за Н. Фраєм, пов'язана символіка «доброго пастиря», або, як це бачимо в «Легенді про сухе дерево» В. Вовк. У той час Тіло Христове в «Легенді про калиновий кущ» В. Вовк – є «метафорою зцілення» (Н. Фрай).

Також символічними в цьому плані є образи вінка з білих троянд на Ісусові («Біфана» Н. Наркевич) та стоп Мужа з Назарету, «з-під яких вицвітали ... білі нарцизи» («Легенда про калиновий кущ» В. Вовк), що уособлюють праведні справи для людей. Натомість образи вінка з колючок («Кліст» Н. Наркевич) та стоп Христа, що «багрили пил дороги» («Легенда про калиновий кущ» В. Вовк) символізують спокуту Христа за людські гріхи. Тому наскрізним мотивом цієї групи творів є ідея спасіння душі людини та суспільства, запозичена з Біблії.

Для ствердження віри в Бога та Божого Сина до сюжетної канви, за аналогією до Біблії, вводяться мотиви творення ними чудес (за ніч виросла пшениця – «Сніп пшениці» Н. Наркевич, бур'ян перетворився на квітку – «Богородична трава» Н. Наркевич, одужують каліки і невиліковні – «Погоня», «Ісусова сльоза» Р. Завадович, освячується шлях праведним душам – «Легенда про літаючі зорі» В. Вовк тощо). Також у художніх текстах для дітей подаються різні види спілкування з Богом. Різновиди цих сакральних форм, наявних у Біблії, визначила З. Лановик у своєму дослідженні про біблійну герменевтику [Лановик 2006:31–32]. Так і в художній формі творів цієї групи до форм спілкування дитини з Богом відносимо, за аналогією до З. Лановик, *видіння* («Легенда про Христофора», «Легенда про колоски» В. Вовк, «Святий Христофор», «Біфана» Н. Наркевич), що супроводжуються у текстах сьйвом, *знаки* («Різдвяна ніч», «Стара церква» В. Вовк, «У тиху Різдвяну ніч» О. Цегельська), *притчі* («Легенда про сухе дерево» В. Вовк), *пророцтва* («Кліст» Н. Наркевич), *ангельській повідомлення* («Найважча молитва» Н. Мудрик-Мриц). У такий спосіб сповідаються головні християнські цінності – праведності, святості, мучеництва, та біблійні заповіді – віри в єдиного Бога, любові до ближнього, служіння їм.

В *іншій тематичній групі* – розкриваються українські християнські традиції та обряди на Новий Рік, Святого Миколая, Різдво Христове, Великдень, Святого Андрія, Святого Юрія, Зелені святки. У цьому календарі релігійних свят особлива роль належить таким християнським звичаям українців: *молитися*, у т.ч. за Батьківщину («Молитва» К. Перелісна, «Ангел на

Землі», «Ангельські очі», «Молитва за маму», «Ранішня молитва», «Марусина молитва», «Благослови нас, Божа Мати!» Р. Завадович, «Три матусі» Л. Полтава, «Три матері» В. Переяславець, «Молитва українських дітей» І. Савицька, «Найважча молитва» Н. Мудрик-Мриц, «За здоров'ячко матусі» О. Цегельська); *відвідувати богослужбу і храм, який має стати основою світобудови дитини* («У церкві» Р. Завадович, «Стара церква» В. Вовк); *посівати на Новий рік* («З Новим Роком» Л. Храплива-Щур); *очікувати дарунків від Миколая за гарні вчинки* («Лист до Святого Миколая» Л. Храплива-Щур, «Святий Миколай і пастушок» В. Вовк, «Перед Різдвом у лісі» Г. Черінь, «О хто, хто Миколая любить» І. Савицька); *готуватися до свята Різдва і Великодня* («На Святий вечір» О. Цегельська, «Різдвяний дарунок для "гаски"», «Страсний Четвер» Н. Наркевич, «Івась-Мудрась» С. Кузьменко); *носити вечерю на Різдво, частувати кутю, заносити дідуха з колосся, колядувати з вертепом, піснями, зіркою* («Святвечір», «Коляда в діда Миколи» І. Боднарчук, «На Свят-вечір», «Ми йдемо колядувати» К. Перелісна, «Колядники» Р. Завадович, «Різдво», «Перший дар», «Новацьке Різдво» Л. Храплива-Щур, «Гість із далекої країни» О. Цегельська); *ворожити на Святого Андрія* («Вечір під Святого Андрія» Л. Храплива-Щур); *запалювати першу весняну ватру на Святого Юрія – опікуна Запорізьких козаків і новаків* («Святий Юрій» Л. Храплива-Щур, «Святий Юрій» Р. Завадович); *розмальовувати писанки* («Киця-писанчарка» Н. Наркевич, «Зайчик-збиточник» Вуйко Квак, «Великодні писанки» Л. Полтава, «Писанка» К. Перелісна, «Найкраща писанка» І. Савицька, «Маринчина писанка» С. Кузьменко, «Писанка» Н. Мудрик-Мриц, «Одарочка малює» Л. Храплива-Щур), *освячувати їх на Великдень* («Легенда про писанку Свят-Миколи» В. Вовк, «Що одна писанка наробила» П. Волиняк), *відвідувати близьких* («На Великдень до бабусі» Л. Храплива-Щур), *обмінюватися та цокатися писанками* («Пригоди писаночки» Л. Храплива-Щур, «Легенда про писанку Свят-Миколи» В. Вовк), *співати гаївки* («Гагілка» Н. Мудрик-Мриц); *прикрашати зеленню помешкання та шанувати померлих* («Зелені свята» Л. Храплива-Щур).

Твори цієї групи мають характерні стильові риси, пов'язані з певним святом, а в сакральній концептосфері, слідом за Т. Вільчинською, визначаємо власне сакральні та сакральнo-хтонічні образи. Як твердить дослідниця, такий розподіл зумовлений діалектикою сакрального: *«Сакральним породжені добрий дух і злий, Бог і сатана, священник і чаклун, які можуть урятувати й занепасти. Отже, у межах сакрального на одному полюсі обов'язково має бути священне, на іншому демонічне»* [Вільчинська 2008:153].

Основними репрезентантами перших – власне сакральних – є, передусім, концепти на позначення Бога та всього святого. За аналогією до класифікації Т. Вільчинської, образи в цій групі поділяємо на *загальнорелігійні* (Бог, Ісус, Богородиця, Святий, ангел, душа, рай), *морально-етичні* (віра, спасіння, любов до ближніх, тягар хреста, жертва, праведність, благословення, слава й пошана, надія), *обрядові* (храм, церква, богослужба, молитва, хрест, дзвіниця, капличка, лампадка, іконостас, писанка, паска, свічники, свічки, ладан, розп'яття, святвечірня, Євангеліє, ворожіння, таїнство), а також додамо *астральні* (зоря, небо, зірки, зорі, місяць).

До *хтонічної образності* належать концепти на позначення зла і демонічних сил. Вони презентовані образом диявола, що є ядерним концептом, а його предикатами стають концепти – дідько, Аридник, Ірод, лютий цар, кати, злі духи, пекельні сили, чорти, Антипо, гріх, святотатство. З цього приводу слушно зауважує Т. Вільчинська, що *«усі вказані ментальні величини репрезентовані в мові через відповідні лексеми – назви основних богословських понять і біблійних персонажів, таїнств, найменування Небесної ієрархії, лексику на позначення елементів церковного календаря, предметів богослужіння, церковної ієрархії, назви храму і його частин, священницьких обладунків, лексику християнської моралі, а також різну демонолексику»* [Вільчинська 2008:156].

У такий спосіб дітям подаються уявлення про рай / пекло, світло / тьму, сяйво / морок, смерть / воскресіння, Бога, святих, ангелів / диявола, чортів. Зокрема, у самій назві п'єски Л. Храпливої-Щур «Антипкові пригоди, або

У День Св. Миколая» закладений такий розподіл на демонічне / святе. У принципі, як і в інших творах про Святого Миколая, серед яких «Перед Різдвом у лісі» Г. Черінь, «Миколаю, не забудь!» Р. Завадовича, «Лист до неба», «Легенда про Святого Миколая» Н. Наркевич, «Свято-Миколаївська сценка», «В День Святого Миколая», «Пятачок», «Пригода янголятка» Л. Храпливої-Щур, «Святий Миколай і пастушок» В. Вовк. Тут образна система поділяється на три групи, адже до героїв творів долучаються і українські діти в еміграції.

Із сакральним світом пов'язана перша група героїв – Святий Миколай, янголи, що складають світ, в якому можливо диво. Друга група – діти, які, в очікуванні чудес (подарунків чи помочі), пишуть листи Миколаю Чудотворцю, котрий заслужив свій сакральний статус справами, пов'язаними з допомогою людям – бідним і знедоленим. Вони висловлюють пошану Святому, просять благословення, описують свої гарні вчинки.

Колізія у творах розгортається навколо свята Миколая, котре прагнуть зірвати персонажі третьої групи, а саме: власне чортенята, Старший чорт, Антипко, чортики Круть і Хвиць, які хоча і презентують хтонічно-сакральний світ, але подаються в комічному світлі. З ними пов'язаний образ пекла, наближений до світу, зрозумілий дітям, з коміксами, телевізором, невихованістю («Антипкові пригоди, або У День Святого Миколая» Л. Храплива-Щур). Контрастно до діянь пекельних сил подаються добрі справи Святого Миколая та ангелів на небі. Цим автори втілюють провідну ідею у своїх творах – допомагати тим, хто цього потребує – бідним, знедоленим, старшим і меншим: *«Бо найбільше щастя у житті – це творити добро»* («Легенда про Святого Миколая» Н. Наркевич).

У дусі християнських традицій та народних звичаїв українців у творах сповідується шанобливе ставлення до представників тваринного світу, якими є традиційні образи звіряток, пташок із народних казок та / або біблійних сюжетів (зайчик, лисичка, вовчик, Бровко-песик, курчатко, киця, ягнятко та ін.). У казках і віршах («Перед Різдвом у лісі» Г. Черінь, «Різдво у лісі» І. Савицька, «Ялинка для звіряток», «Киця-писанчарка» Н. Наркевич, «Подарунок»

Р. Завадович, «Що одна писанка наробила» П. Волиняк, «Зайчик-збиточник» В. Квак, «Писанки Оксани», «Що роблять звірята», «Великодня пригода», «Пригоди писаночки» Л. Храплива-Щур) письменники закликають співіснувати в гармонії з тваринами – любити, доглядати, охороняти їх від лиха, тоді і вони віддають любов'ю і вірністю людям. Тому звірятка стають безпосередньо учасниками дійств на свята Різдва та Великодня, а, отже, частиною сакрального.

Водночас провідною, органічною складовою сакрального у творах Різдвяного та Великоднього циклів виступає свято. Ядерним у цих текстах є концепт святий, а приядерними – святість, Святий, Святі, святе, свячене, свячена вода, свячена юрба, святковий стіл, Свят-Вечір, свят-вечірня їжа, свята ніч, святі скитальці, Свята Родина, Господнє Свято. Ці сакральні концепти розкриваються через сам *процес святкування та обряди* (тайнство вечері на Різдво – «Перша ялинка», «Щасливий Святий вечір» Н. Наркевич, Великдень – «Гагілка» Н. Мудрик-Мриц, «Пригоди писаночки» Л. Храплива-Щур), *атмосферу свята* («Різдвяна легенда» В. Вовк, «Ялинка для звіряток» Н. Наркевич, «Різдво у лісі» І. Савицька, «Різдво» О. Стефанович, «Христос Воскрес!» В. Ворскло, «Христос Воскрес», «Христос Воскрес, моя дитино!» К. Перелісна, «Христос Воскрес!» І. Савицька, «Великдень», «Великдень – милий гість» Р. Завадович, «Грайте, радісні дзвони» Л. Мосендз, «Великодні дзвони», «Воскресний дзвін», «Зірка» Л. Храплива-Щур, «Великодні писанки» Л. Полтава) та *образи – біблійні* («Різдвяна подорож» Л. Храплива-Щур), *персоніфіковані* (колядки у «Колядка» Н. Мудрик-Мриц, «Ходить Колядка...» Р. Завадовича та писанки «Пригоди писаночки» Л. Храплива-Щур), *тайнства вечері, саява зірок* (блискуча зоря, світло зірок, сліпуче світло).

Образи дзвонів, великоднього передзвону, весни, хороводів («Великдень» В. Ворскло, «Великдень!» М. Щербак, «Великдень» Р. Завадович) є своєрідним «*оспівування весни, квіття, зелені, тепла, пробудження життя, які повнотою гармонізують з мотивами Великодня і воскресіння – повстання з гробу*» [ВД 1968:8]. Тому до творів Великоднього циклу вкраплюються образи кам'яного гробу, Ісуса в гробі, кривавих сліз, тернового вінка, гори Голгофи,

тягаря хреста, темно-червоного хреста, крові, цвяхів. Ці великодні мотиви символічно поєднані, за слушним зауваженням о. Анастасія Г. Великого, «з історією української людини і української землі новіших часів, її недолі національної і державної» [ВД 1968:8]. Ці твори – то своєрідна молитва за Україну.

Варто додати, що такі інтенції спостерігаються і у творах Різдвяного циклу («Погоня», «Різдво в таборі 1948 р.» Р. Завадович, «Джерело Марії», «У тиху Різдвяну ніч» О. Цегельська, «Різдвяна подорож», «Надворі темніє...» Л. Храплива-Щур), де центральним також є образ пануючого в Україні «кривавого, червоного Ірода», що уособлював тоталітарний режим, а провідна ідея втілюється в сподіваннях про його повалення та відродження України, її державності, що ґрунтуватиметься на українських християнських цінностях.

На останок підсумуємо, що у творах для дітей і юнацтва сформовано сакральну картину світу українців, в основі якої духовність, релігійність, вічні цінності, глибокі моральні засади життя. Тож до основних рис сакрального у творах для дітей української діаспори віднесемо святість і духовність, що розкриваються через образи Месії, Божої Матері, Святого Миколаю, ангелів, храму, дитини. У такий спосіб за допомогою біблійних образів, символів і сюжетів письменники української діаспори відтворили основні релігійні концепти віри, що поєднувалися з почуттями любові до України.

Охопленні теми про Бога, Ісуса, Богородицю і життя Святих, а також обряди та звичаї українців на християнські свята, мали не лише просвітити дітей із засадами християнства, а й вплинути на формування їхнього духовного світу. Серед таких моральних орієнтирів – вірування в Бога, збереження християнських традицій українців, плекання родинних цінностей, любов до ближніх, молитва за Батьківщину, множення добра.

## БІБЛІОГРАФІЯ

Барагура 1996 – Барагура В. Де Ти, Христе, в день Твого світлого Воскресіння // Володимир Барагура. Зустріч з русалкою у хвилях океану.

Крихти з мого життя – дійсність і вигадка. – Джерсі-Сіті : Свобода, 1996. – С. 62–63.

ВД 1968 – Великодні дзвони : антологія новішої української великодньої поезії / Упорядник Г. Г. Кінах. – Рим, Італія : Видавництво О. О. Василян, 1968. – 239 с.

Вільчинська 2008 – Вільчинська Т. Концептосфера сакрального в сучасній науковій парадигмі [Електронний ресурс] / Тетяна Вільчинська // Теорія і практика викладання української мови як іноземної. – 2008. – Вип. 3. – С. 150–159. – Режим доступу до статті : [http://philology.lnu.edu.ua/teoria\\_praktyka\\_ukr\\_mova/vyp\\_03\\_2008/25.%20Vil'chynska.pdf](http://philology.lnu.edu.ua/teoria_praktyka_ukr_mova/vyp_03_2008/25.%20Vil'chynska.pdf).

Кизилова – Кизилова В. Християнсько-релігійний дискурс української прозової літературної казки другої половини ХХ – початку ХХІ століття [Електронний ресурс] / Віталіна Кизилова // Наукові виклади. – С. 53–56. – Режим доступу до статті : [file:///C:/Users/User/Downloads/Mandriv\\_2012\\_5\\_12.pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/Mandriv_2012_5_12.pdf)

Лановик 2006 – Лановик З. Біблійна герменевтика : становлення, методологія (символіко-алегоричний аспект літературознавчого дискурсу) : Автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.06 / З. Б. Лановик ; НАН України, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2006. – 36 с.

Маркусь 1978 – Маркусь В. Передмова // Роман Завадович «З буднів у свято» : збірка віршів на релігійну тему / Передм. Василя Маркуся. – Чикаго : Ставропігія, 1978. – С. 7–13.

ДР 1964 – Дитяче Різдво // Наше життя, 1964. – Ч. 11. – С. 1.

Сулима 1998 – Сулима В. Біблія і українська література : навчальний посібник / Віра Сулима. – К. : Освіта, 1998. – 400 с.

Фрай 2010 – Фрай Н. Великий код: Біблія і література / Нортроп Фрай ; переклад з англ. Ірини Старовойт. – Львів : Літопис, 2010. – 362 с.



**Галич О. А.,**  
доктор філологічних наук, професор, професор  
кафедри державного управління,  
документознавства та інформаційної політики  
Національного університету водного господарства та  
природокористування (м. Рівне)

### **ЕКСТРАПОЛЯЦІЯ ПОСТАТІ ФАНДОРІНА В ЄВРОПЕЙСЬКУ ІСТОРІЮ: «СОКІЛ І ЛАСТІВКА» Б. АКУНІНА**

*У статті проаналізовано екстраполяцію постаті Ераста Петровича Фандоріна, героя багатьох романів, повістей, оповідань Бориса Акуніна, в європейську історію. Для цього автор розглядає роман «Сокол і Ластівка», у якому дійовими особами є його онук Ніколас та предки, зокрема Летиція фон Дорн. Події відбуваються у двох часових вимірах, у 1702 та 2009 роках. “Сокол і Ластівка” Б. Акуніна, як і низка інших його романів, допомагають видати квазібіографію Фандоріна за життєпис реальної людини, що жила й творила в контексті справжніх історичних подій свого часу. Сам же Ераст Петрович особисто у творі не з’являється. Зате ми маємо його далеких предків і нащадків, що є складниками ланцюжку у створеному фантазією автора родовому дереві героя.*

**Ключові слова:** квазібіографія, біографія, екстраполяція, містифікація, детектив.

*The article analyzes the extrapolation of the figure of Erast Petrovych Fandorin, the hero of many novels, stories, short stories by Boris Akunin, into the European history. For this, the author considers the novel «Falcon and Swallow», in which characters are presented by his grandson Nicholas and his ancestors, in particular Letitia von Dorn. Events take place in two time periods, in 1702 and 2009. “Falcon and Swallow” by B. Akunin as well as a number of his other novels, contribute to give out the quasibiography of Fandorin as the biography of the real person who lived and worked in the context of real historical events of that time. Erast Petrovych himself personally does not appear in the work. But we have his distant ancestors and descendants, who are components of the chain in the generic tree of the hero created by the imagination of the author.*

**Key words:** quasi biography, biography, extrapolation, mystification, detective.

*В статье проанализировано экстраполяцию личности Эраста Петровича Фандорина, героя многих романов, повестей, рассказов Бориса Акунина, в европейскую историю. Для этого автор рассматривает роман “Сокол и Ласточка”, в котором действующими лицами являются его внук Николас и предки, в частности Летиция фон Дорн. События происходят в двух временных измерениях, в 1702 и 2009 годах. “Сокол и Ласточка” Б. Акунина, как и ряд других его романов, помогают выдать квазибиографию Фандорина за жизнеописание реального человека, жившего и творившего в контексте настоящих исторических событий своего времени. Сам же Эраст Петрович лично в произведении не появляется. Зато мы видим его далеких предков и потомков, что являются звеньями цепи в созданном фантазией автора родовом дереве героя.*

**Ключевые слова:** квазибиография, биография, экстраполяция, мистификация, детектив.

Сучасний російський письменник Б. Акунін (Г. Чхартишвілі) – автор понад 60 романів, повістей, збірок есеїстики, його книжки видані на більше ніж 30 мовах народів світу. Останні роки постійно проживає у Франції. В інтерв’ю українському журналісту Ю. Володарському він заявив: «Я не був дома з 2014

*року. Головним чином із-за “українського питання”. Я можу купити квиток і полетіти в Росію. Ніщо мені там не загрожує. Але не хочу. Я повернуся, коли люди перестануть слухняно плестися за сопілкою Щуролова»* [Акунин 2017:105].

20 років тому, у лютому 1998 року, побачив світ роман Б. Акуніна «Азазель», у якому вперше з’явився образ Ераста Петровича Фандоріна, колезького реєстратора, чиновника 14 класу. Роман пізніше розгорнувся в цілий цикл різножанрових творів, де описувалися його пригоди як талановитого сищика. Цей твір поклав початок своєрідній біографії, а точніше квазібіографії героя, якого автор послідовно буде вписувати в історію Російської імперії, розширивши згодом межі його життя екскурсами в далеке минуле родини Фандоріних, екстраполюючи його на внуків у новітній історії Росії і не тільки.

У жовтні 2017 року Б. Акунін заявив, що 8 лютого 2018 року, у день двадцятиріччя виходу роману «Азазель», що започаткував його фандоріану, вийде його останній роман про Фандоріна. Про Б. Акуніна чимало вже написано, але праць, у яких би розглядалася квазібіографія Ераста Петровича Фандоріна, немає.

Метою нашої розвідки є спроба простежити, як у романі «Сокіл і Ластівка» автор прагне довести, що його герой – Ераст Петрович Фандорін – має реальну біографію, а не квазібіографію, яка потверджується наявністю предків і нащадків. Події твору розгортаються у двох часових планах, у 2009 році, де головним героєм виступає онук Ераста Петровича Ніколас, поверненню якого з Англії до Росії присвячено роман «Алтин-толобас», та кілька століть тому, у 1702 році, тут маємо справу з далекими німецькими предками родини Фандоріних.

«Сокіл» і «Ластівка» входять до серії романів Б. Акуніна «Пригоди магістра» («Алтин-толобас», «Позакласне читання», «Ф. М.»), оскільки головним героєм у них є не сам Ераст Петрович Фандорін, а його онук Ніколас. Сучасні події твору розгортаються спершу в Москві, згодом на круїзному лайнері «Сокіл», а потім на маленькому острові в Карибському морі з

архіпелагу Антильські острови. Роман є квазібіографічним, оскільки одне з його завдань – це підтвердити справжність постаті знаменитого сищика Ераста Петровича Фандоріна, героя низки творів Б. Акуніна. Сам же Ераст Петрович особисто у творі не з'являється. Зате ми маємо його далеких предків, що є складниками ланцюжку у створеному фантазією автора родовому дереві героя.

У «Соколі» і «Ластівці» Ніколас Фандорін уже не гість Москви, а російський громадянин, одружений, у нього двоє дітей. Його дружиною виявилася московська журналістка Алтин, відома з роману «Алтин-толобас». Проте події на цей раз відбуваються не в російській столиці, а в Атлантиці: *«Ніколас Фендорін (так звучало ім'я Миколи Олександровича на британський манер) опинився серед пасажирів тринадцятипалубного лайнера “Falcon” (“Сокіл” у перекладі з англійської – О. Г.), що прямував за маршрутом Саутгемптон – Кариби – Саутгемптон, не зі своєї волі. У “люкс-апартамент” круїзного теплоходу Ніку помістила воля двох жінок, і важко сказати, з якого боку на магістра був здійснений більший вплив»* [Акунин 2009:15]. Перша з жінок була двоюрідною тіткою Ніколаса на ім'я Сінтія Борсхед. Вона була бездітною старою дівою, яка постійно з дитячих літ створювала героєві постійні проблеми, даруючи весь час безглузді подарунки. *«Карибський круїз теж був подарунком – до 910-ліття роду Фандоріних. (Сам же Ніка колись і дізнався, що перший фон Дорн отримав лицарські шпори в 1099 році)»* [Акунин 2009:17]. Ніколас не хотів нікуди їхати, але несподіваним союзником тітки виявилася дружина Алтин. Оскільки фірма Ніколаса «Країна Рад» ледве животіла, а журналістська праця Алтин все менше приносила прибутку, родина опинилася в скрутній матеріальній ситуації, яку спритна й наполеглива дружина вирішила поліпшити за рахунок тітки. *«Бабуся, звичайно, пасажир тяжкий, – сказала Ніколасу дружина, – я тобі співчуваю. Але нічого, потерпиш. Вряди-годи зробиш щось не для себе любого, а для родини. Бабуся на дев'ятому десятку, вона вийшла на фінішну пряму. Питання – кому дістанеться приз. Чи вона заповідає свої мільйони якомусь фонду з порятунку мухи цеце, чи згадає, що в неї є бідний племінник, у котрого двоє важких дітей і без п'яти хвилин*

*безробітна дружина. Хай стара зараза полюбить тебе останньою немеркнучою любов'ю» [Акунин 2009:22].*

Так Ніколас Фандорін опинився на борту океанського лайнера «Сокіл». Там несподівано для себе він дізнався, що Сінтія Борхед не випадково запросила його на теплохід. Вона хотіла, щоб Ніколас, якому в спадок передалися аналітичні здібності діда, допоміг їй розшукати скарби, заховані на одному з островів у Атлантиці.

Тітці вдалося дізнатися, що скарби зберігаються на острові Сент-Моріс десь у Карибському морі. Однак вона знала лише частину правди про місцезнаходження скарбів, тому долучила до експедиції ще двох компаньйонів, які мали певні свідчення про іншу частину правди, містера Делоні та мсьє Міньйона. Обидва вони виявилися нащадками тих героїв роману «Сокіл і Ластівка», які відомі з сюжетної лінії, події якої відбуваються понад триста років тому, у 1702 році.

Історія зі скарбами, події якої відбуваються в наш час, є своєрідним обрамленням роману. Перша її частина присвячена поступовому розумінню Ніколасом суті його місії. У другій частині обрамлення йдеться безпосередньо про пошуки скарбів, у яких разом з Ніколасом беруть участь компаньйони тітоньки Сінтії Борхед Делоні та Міньйон. Зазнавши невдачі в пошуках, маленька експедиція полишає острів Сент-Моріс. На зворотному шляху Ніколасу несподівано приходить розгадка, де можуть бути сховані скарби капітана Джеремі Прагта. Він вимагає повернутися назад і висадити його одного на острів. І це розв'язка роману. Автор нічого не говорить про знайдені Ніколасом скарби, але з підтексту зрозуміло, що він буде володіти ними.

Історія зі скарбами у романі Б. Акуніна прямо пов'язана предками Фандоріна, зокрема Летіцією фон Дорн, що буде головною героїнею тієї сюжетної лінії роману, у якій розповідається про події, пов'язані з пошуками скарбів у 1702 році, свідком і учасником котрих стала ця молода жінка, з'явившись на кораблі «Ластівка» в чоловічому вбранні як корабельний лікар Люсьєн Епін.

Доля цієї героїні розгортається в детективному плані. Летіція фон Дорн як найближча попередниця російської гілки роду Фандоріних, чий дядя на ім'я Корнеліус (один із головних героїв роману «Алтин-толобас») згинув десь у холодній Московії, долає безліч пригод, переживає низку смертельних подій, щоб дізнатися таємницю схованих скарбів. Листи Летіції фон Дорн своїй далекій родичці Беттіні фон Герц, під якими стоїть підпис Люсьєн Епін, стали ключем у пошуках скарбів капітана Джеремі Пратта, учасником яких став Ніколас Фандорін.

У долі Летіції фон Дорн важливу роль відіграв англійський лорд Руперт Грей, який відмовився від величезного спадку заради плавання в океані на власному судні «Русалка». Опинившись волею долі у полоні на «Ластівці», він був врятований закоханою в нього Летіцією, і вони залишилися на острові, на якому вона виявила заховані скарби капітана Джеремі Пратта. Остання картина, створена уявою Б. Акуніна, залишає читачів бути впевненими, що закохані щасливі на острові: *«Летіція і Грей сиділи на піску поруч, охопивши один одного за плечі, і про щось тихо розмовляли»* [Акунин 2009:544].

Про те, що твір є квазібіографічним свідчить блог Ніколаса Фандоріна, *«який Микола Олександрович вів з першого дня подорожі»* [Сокіл:26]. Блог (від англ. blog) – інтернет-журнал певних подій, який веде конкретна людина, блогер. Як правило, блогер для своїх записів обирає певний нік, своєрідний псевдонім, що використовується замість імені в Інтернеті. Ніколас у Б. Акуніна стає Довгим Джоном, так звався пірат у романі «Острів скарбів» Р. Л. Стівенсона, який в дитинстві читав герой твору. Функція блогу Ніколаса в романі Б. Акуніна полягає в переконанні читачів, що вони мають справу з реальними подіями, які потверджуються записами головного героя, який описує перебіг подорожі: *«Відпливли вчора увечері, але писати не міг. Хоча в рекламній брошурі обіцяли, що морська хвороба пасажирам “Фалкону” не страшна, мене сильно занудило, ледве теплохід вийшов у Ла-Мани. Погода мерзотна. Сильний вітер, дощ»* [Акунин 2009:28]; *«Вранці стало краще, і я зміг оглянути нашу чудесну каюту, а потім і теплохід»* [Акунин 2009:29]. На підтвердження

справжності подій з Довгим Джоном в блогосфері листується дружина, яка давно вже мала нік «Болід», оскільки працювала в журналі, де вела шеф-редакторський блог. Вона пише коротко, але весь час повчаючи чоловіка, якого вважає слабкодушним і слабохарактерним: *«Морська хвороба походить від слабовілля і розслабленості. Нею страждають тільки нероби. Ходи в джім, бігай по палубі, і все мине»* [Акунин 2009:30].

До листування залучалася й секретар Ніколаса Валя, яка днювала й ночувала в Інтернеті. Про мовні здібності цієї епізодичної героїні Б. Акунін пише з іронією: *«Валентина отримала неупорядковану освіту. Швидко торохтіла на іноземних мовах, але рідною володіла нетвердо – особливо орфографією. Ось чому вона з ентузіазмом підхопила моду писати по-албанськи, де безграмотність піднесена до принципу...»* [Акунин 2009:27]. Один з її блогів має такий вигляд (його варто процитувати в оригіналі): *«Сиводне падбило бапки зо мард. Буголтерие жудь. Расхлдафф двесте деветь тыщ ни щетая маей so salled зорплатэ, каторую магу падаждать. Даходаафшшы. Папутнава ветро»* [Акунин 2009:36].

Б. Акунін у своїй творчості часто вдається до експериментів. Не становить винятку і його роман «Сокіл і Ластівка». Наскрізним героєм твору є японська папуга чоловічого роду, з якою вперше стикається Ніколас у бібліотеці океанського лайнера: *«...На столику реєстратури сиділа велетенська папуга вишуканого, але дещо траурного забарвлення: сама чорна, з червоним чубчиком і жовтою облямівкою вздовж крил. Птах водив здоровенним дзобом по сторінці розкритої книжки – ніби читав»* [Акунин 2009:52–53]. Ця папуга супроводжує життя героїв на початку вісімнадцятого століття і в наш час. Розділ перший – «Життя і роздуми Андоку-Мінхера-Каброна-Трюка» – це монолог народженої в Японії папуги на ім'я Трюк, що раніше носила імена Андоку, Мінхер, Каброн. Для того, щоб орнітологічний образ папуги був функціональним у тексті, автор наділяє його довгим життям і власною історією, у витоків якої стояв Учитель, котрий порятував птаха, дав йому перше ім'я Андоку (Мирна Самотність),

накресливши подальшу долю. Перед смертю учитель передав Андоку свій Мансей – Дар Повного Життя: *«Той, хто володіє Даром Повного Життя, не безсмертний і не захищений від небезпек, але позбавлений від постаріння і ніколи не хворіє»* [Акунин 2009:103]. Цей художній прийом дозволив Б. Акуніну ніби з боку спостерігати за розвитком подій у ХХVIII і ХХІ ст. Папуга перебуває поруч з Летіцією фон Дорн і Ніколасом Фандоріним, супроводжує у всіх пригодах. Часом здається, що саме папуга є тим наратором, від лиця якого ведеться оповідь у романі «Сокіл і Ластівка».

Навіть у заключному епізоді твору, його розв'язці, коли Ніколас наказує повернути човен назад на острів Сент-Моріс, присутній папуга: йому *«набридло бавитися з вітрилом. Він придумав нову розвагу. Розчепіривши чорно-червоні крила, носився над самими хвилями, розсікаючи кігтями воду. У всі боки летіли бірюзові бризки. Виходило красиво»* [Акунин 2009:616].

Творячи свою фандоріану, Б. Акунін іде на сміливі експерименти з формою та змістом циклу текстів, використовуючи різні жанри та жанрові різновиди, однак щоразу залишаючи головне – все в романах, повістях, оповіданнях повинно працювати заради творення квазібіографії наскрізного героя, впровадження його в контекст російської та європейської історій. Цьому сприяють також твори, дотичні до фандоріани, у яких діють його предки та нащадки.

«Сокіл і Ластівка» Б. Акуніна, як і низка інших його романів, допомагають екстраполювати образ Ераста Петровича Фандоріна в європейську, а деяких моментах навіть у світову історію, видавши його квазібіографію за життєпис реальної людини, що жила й творила в контексті справжніх історичних подій свого часу.

## БІБЛІОГРАФІЯ

Акунин 2017 – Акунин Борис. Приросшая маска / Борис Акунин // Шо : журнал про сучасну культуру. – № 11/16-2/17. – ноябрь 2016 – февраль 2017. – К. : Изд. дом “Чили”. – С. 102 – 105.

Акунин 2009 – Акунин Борис. Сокол и Ласточка / Борис Акунин. – М. : ОЛМА Медиа Групп, 2009. – 624 с.

УДК 398+316.772.2:003

**Грищенко І. В.,**  
доктор філологічних наук, доцент, завідувач  
кафедри української мови  
Державний університет телекомунікацій (м. Київ)

## **ФОЛЬКЛОРНА КОМУНІКАЦІЯ ЯК МОДУС СЕМІОТИЧНОЇ СИСТЕМИ**

*Статтю присвячено дослідженню фольклору як комунікативного процесу. Розглянуто функції фольклорної комунікації як міжетнічного полілогу, запропоновано виокремити інтертекстуальну функцію. Встановлено, що фольклорна міжетнічна комунікація відбувається на таких рівнях: на міжособистіному та на рівні етноспільнот. Фольклорна комунікація є моделлю семіотичного акту і є складовою складної семіотичної системи. Фольклорна комунікація належить до неопосередкованих, завдяки відсутності безпосереднього контактування між виконавцем та слухачами.*

**Ключові слова:** фольклор, фольклорна комунікація, міжетнічна комунікація, інтертекстуальна функція, семіотичний акт, система, міжетнічний полілог.

*The headline of the article is “Folklore Communication as modus semiotic system”. The article devotes considerable attention to folklore as communication proses. The article considers functions of folklore communication. It must be stressed that in this article author proposes to distinguish the intertextual function. It is of importance to note that folklore communication has such levels: interpersonal and interethnic community. Folklore communication is model of semiotic act and component of a complex semiotic system. Folklore communication refers to the indirect, therefore absence of contact between the performer and the listeners.*

**Key words:** folklore, folklore communication, interethnic communication, intertextual function, semiotic act, semiotic system, interethnic polylogue.

*Статтю посвящено исследованию фольклора как коммуникативного процесса. Рассмотрено функции фольклорной коммуникации как межэтнического полилога, предложено выделить интертекстуальную функцию. Установлено, что фольклорная межэтническая коммуникация происходит на таких уровнях: межличностном и на уровне этносообществ. Фольклорная коммуникация является моделью семиотического акта и входит в состав сложной семиотической системы. Фольклорная коммуникация принадлежит к неопосредованным, поскольку отсутствует непосредственный контакт между исполнителем и слушателями.*

**Ключевые слова:** фольклор, фольклорная коммуникация, межэтническая коммуникация, интертекстуальная функция, семиотический акт, система, межэтнический полилог.

Питання фольклору і комунікації, фольклорної комунікації постійно привертає науковий інтерес дослідників. У своїх дослідженнях досліджували цю проблематику, розглядали взаємодію та взаємозв'язок фольклору та комунікації такі науковці як К. Г. Робертс «Будова нарративної парадигми»



(«Texturing the narrative paradigm: Folklore and communication»), за редакцією Д. Бен-Амоса та К. С. Голдстейн було опубліковано колективну роботу «Фольклор: перформанс і комунікація» («Folklore: performance and communication»), Л. С. Клевел «Фольклор і комунікація» («Folklore and Communication»), «Антропологія і масова комунікація: синтез та симбіоз» («Anthropology and Mass Communication: Synthesis and Symbiosis») та ін.

В українській науці проблемі фольклорної комунікації присвячені наукові дослідження Л. Копаниці «Поетичний текст усній і книжній традиції: питання поетики та художньої семантики», «Літературний твір як модель комунікації: історична семантика драматичного панегірика Феофана Прокоповича «Володимир», О. Івановської «Суб'єктно-образна система фольклору: категоріальний аспект», Л. Омельченко та В. Самохіна «Фольклор як символічна взаємодія комунікантів», О. Гінди «Термін фольклор як понятійне та дискусійне поле», Т. Беценко «Текстово-образна універсалія як мовний засіб фольклорної комунікації» та ін. Результати досліджень засвідчують відмінність фольклорної комунікації та комунікації у літературі, мовної комунікації тощо.

Загалом акт комунікації є адекватною моделлю будь-якого семіотичного акту. Тобто, це процес взаємообміну інформацією, процес спілкування, процес контактування як необхідної умови роботи тексту, середовище, в якому текст «оживає», починає виконувати свою функцію. Цінність будь-якого тексту, в свою чергу визначається його інформативністю, характер якої залежить від конкретної функції тексту у системі культури [Леута 2009:298]. Гуманітарні дисципліни послуговуються спільним понятійно-термінологічним апаратом, проте часто значення термінів і понять не співпадають у різних гуманітарних наукових галузях. Зокрема, комунікативний акт у фольклористиці визначають як природна та єдина умова маніфестації (відтворення, виконання, викладення), а відповідно – і самого існування фольклорного тексту [ТПСФ 2008]. Важливим моментом будь-якої комунікації полягає у розумінні співрозмовниками одне одного, співпадання культурних, етнічних, морально-етичних кодів, вірне тлумачення певного культурного тексту, інтерпретація отриманої інформації.

Концепт *фольклор як комунікація* отримав багато теоретичного та методологічного матеріалу з соціолінгвістичної галузі. В основі лежить ідея «етнографії комунікації» Д. Хамса, яку він виклав у вступі «У напрямку до етнографії комунікації» [Бен-Амос 1975:3]. Комунікативний акт у лінгвістиці дослідники визначають як інтеракцію, процес, взаємодія між адресатом та адресантом на пересіченні осей простору і часу, результатом якого і є текст (дискурс) [Бацевич 2004:67]. Т. Беценко зазначає, що обов'язковими елементами фольклорного спілкування є сприйняття мовлення і процес слухання. Ці два різновиди мовленнєвої діяльності ґрунтуються на вдалому використанні мовних знань: володіння мовним кодом, і відповідно – інтерпретації отриманого повідомлення [Беценко 2013:247]. Фольклорна міжетнічна комунікація відбувається на кількох рівнях: на міжособистіному та на рівні етноспільнот. Міжособистісна комунікація в ідеалі повинна бути не лише актом обміну інформації, але і засобом встановлення довірчих стосунків, розкриття особистості, досягнення взаєморозуміння. Таку взаємодію ще називають діадичною комунікацією, головною ознакою якої є спонтанність і неформальна природа спілкування, при цьому учасники отримують максимальний зворотній зв'язок [Болдонова 2009:163]. Для досягнення повноцінного міжетнічного полілогу важливе значення має прагнення зрозуміти та пізнати Інакшого, міжособистісне порозуміння представників різних етносів.

Н. Болотнова запропонувала виокремити такі основні функції фольклорної комунікації як міжетнічного полілогу: 1) презентативно-інформаційна (надання культурної інформації про певний етнос, має представляти представників цього етносу у необхідному для ситуації ракурсі); 2) комунікативна (передача та отримання іноетнічної інформації, задоволення інформаційної потреби про етнічного Інакшого); 3) етнозахисна (надання відомостей, яка є важливою для збереження цілісності етносу, захисту представників; надання цієї інформації регулюється приналежністю до таких категорій: етнічні Свій-Свій, етнічні Свій-Інакший, етнічні Свій-Чужий);

4) полікодова (використання мовного та інших кодів, які входять до поняття *семіотичного коду* і розраховані на слухове та зорове сприйняття) [Болотнова 2015:21]. До вказаної класифікації основних функцій фольклорної комунікації як міжетнічного полілогу пропонуємо виокремити та доповнити функцію – *інтертекстуальну* (використання власне традиційних фольклорних текстів для відповідної реакції на події у житті та для створення новотворів), у цьому випадку також необхідне співпадання таких категорій як етнічна, гендерна, вікова тощо.

Ключові поняття виконання та спілкування дають підстави розглядати фольклор як *вербальну символічну взаємодію людей*. Дослідники звертають увагу таке спілкування як на пізнавально-виражально-поведінковий акт [Омельченко 2008:75]. У процесі такої взаємодії відбувається подальша ретрасляція традиційних смислів. С. Неклюдов зазначає, що до поняття «фольклорна традиція» входять мінімум чотири аспекти: «субстанційний» (визначається змістовими характеристиками – картина світу, концепти, символи, образи), «структурний» (морфологічною організацією її текстів), «технологічний» (визначається способом комунікації – збереження, передача і відтворення повідомлень), «прагматичний» (специфікою їх функціонування) [Неклюдов 2002]. Важливими компонентами фольклорної комунікації є сприйняття, декодування, розуміння, інтерпретації, тлумачення, усвідомлення отриманої інформації та відповідної реакції на неї.

В аспекті дослідження фольклорного полілогу як комунікації – тобто взаємообміну інформацією та подальша ретрасляція уже інформації, пропущеної крізь систему власної етнокультури, науковий інтерес становлять висновки Т. Белюги. Так, дослідниця трактує освоєння інформація як взаємовплив текстових повідомлень через інтертекст. Полілог дослідниця розглядає “як своєрідний оркестр, що завдяки різним “інструментам” (вербальному, акціональному, музичному, предметному, візуальному) витворює цілісний текст [Белюга 2015:133].

Отже, у контексті вивчення фольклорної міжетнічної взаємодії полілог – це задоволення потреби в отриманні вербалізованої та невербалізованої інформації, взаємообмін відомостями для осмислення її з позицій власного культурного рівня, життєвого досвіду та подальшого використання або ретрансляції.

Якщо раніше вагомими моментами для зацікавлення і фіксації збирачами фольклорного твору були вікова складова (представники старшого покоління – як досвідчені, мудрі) і приналежність носія-етнофора до сільської спільноти, то нині отримує вагомість орієнтування у сучасній суспільно-політичній ситуації, приналежність до певної субкультури та доречне оперування фольклором. Т. Сулова доходить висновку, що сучасний фольклор є особливим засобом виробництва, передачі, перероблення і збереження культурної інформації. Дослідниця вказує на протилежні тенденції, з одного боку, він є засобом збереження і розвитку традиційної культури, а з іншого, проявляється байдужість до власної країни і навіть свідоме відчуження від неї і рідної мови. Дослідниця наголошує на підсиленні значення комунікативних повідомлень, гнучкості та мобільності соціальних зв'язків завдяки мережевому формату спілкування. За її висновками, інтернет дає можливість найшвидшого способу спілкування, формує нові інтерактивні комунікації, тобто відбувається «підйом» комунікацій засобами традиційних культурних начал [Сулова 2015:126–127]. Розгляд та аналіз сучасних творів актуального фольклору засвідчує іншу тенденцію, в умовах ведення гібридної війни українські комуніканти здійснюють акцент на любові до власної держави та поваги до мови. Саме в цьому аспекті чітко прослідковується поділ на Своїх і Чужих, у цій ситуації Інакшість відступає на задній план.

Загалом, якість соціального життя людини має пряму залежність від характеру її спілкування з іншими людьми, отримання емоційного задоволення від комунікативного процесу. Фольклорна комунікація передбачає спільність або подібність історії етносу, мови, культурний код, етнічну складову, гендерні та вікові категорії, у сучасних умовах має значення освіта та приналежність до

певної соціальної категорії, субкультурна приналежність комунікантів. Відмінності цих характеристик або ж опозиційність зумовлює непорозуміння, несприйняття, відторгнення, сприяє сваркам.

Фольклорна комунікація є неопосередкованим типом комунікації, оскільки безпосередній контакт між виконавцем фольклорного тексту та аудиторією відсутній. Хоча, звичайно, тривалий час усна форма побутування фольклору і писемність були не настільки тісно пов'язані (звичайно, про фольклоризм зараз ми не будемо говорити), саме розширення технічних можливостей для комунікації і сприяє змін у збереженні та ретрансляції фольклору. Фольклор як комунікативний процес забезпечує трансляцію етноважливої інформації за історичною вертикаллю та горизонталлю у просторі і часі, що забезпечує необхідність людини у пізнанні світу, задовольняє когнітивні потреби окремого етнофора та етнічної спільноти.

## БІБЛІОГРАФІЯ

Бен-Амос 1975 – *Folklore : Performance and Communication*. Edited by Dan Ben-Amos and Kenneth S. Goldstain. – The Hague : Mouton Press, 1975. – 314 p.

Бацевич 2004 – Бацевич Ф. С. *Основи комунікативної лінгвістики* : Підручник. – К. : Видавничий центр «Академія», 2004. – 344 с.

Белюга 2015 – Белюга Т. В. *Фольклорний текст : у пошуках методологічного інструментарію фольклористичного дослідження* // Молодий вчений, № 10 (25). Ч. 1, жовтень, 2015. – С. 132–135.

Беценко 2013 – Беценко Т. *Текстово-образна універсалія як мовний засіб фольклорної комунікації* // *Світогляд – Філософія – Релігія*. Збірник наукових праць. – 2013 – Вип. 4. – Розділ 3. *Культурологія*. – С. 243–249.

Болдонова 2009 – Болдонова И. С. *Герменевтика устной межличностной коммуникации* // *Вестник Бурятского государственного университета*. Вип. № 14 / 2009. – С. 162–169 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://cyberleninka.ru/article/n/germenevtika-ustnoy-mezhlichnostnoy-kommunikatsii>

Болотнова 2015 – Болотнова Н. С. Коммуникативная стилистика текста: медийные коммуникативные универсалии // Вестник ТГПУ. 9 (162). 2015. – С. 19–27.

Леута 2009 – Леута О. Н. Ю. М. Лотман о трех функциях текста // Юрий Михайлович Лотман / Под ред. В. К. Кантора. – М. : РОССПЭН, 2009. – С. 294–309 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http://ec-dejavu.ru/l-2/Yuri\\_Lotman\\_text.html](http://ec-dejavu.ru/l-2/Yuri_Lotman_text.html).

Неклюдов 2002 – Неклюдов С. Ю. Фольклор : типологический и коммуникативный аспекты // Традиционная культура, 2002, № 3. – С. 3–7 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov67.htm>

Омельченко 2008 – Омельченко Л. Ф., Самохіна В. О. Фольклор як символічна взаємодія комунікантів // Вісник Сумського державного університету. Серія Філологія. – 2008. – № 1. – С. 72–76 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.essuir.sumdu.edu.ua/handle/123456789/9577>

ТПСФ 2008 – Терминология и понятия современной фольклористики : словник к круглому столу “Аппарат гуманитарных наук: сверка понятий” 12.11.2008 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.gumchternia.rggu.ru/article.html?id=72853>

Сулова 2015 – Сулова Т. И. Интернет-фольклор как средство коммуникации // Журналистский ежегодник. – 2015 – С. 123–127.

УДК 821.161.2.09.'1932/1933'

**Журба С. С.**

кандидат філологічних наук, доцент  
кафедри української та світової літератур  
ДВНЗ «Криворізький державний  
педагогічний університет»

**ТРАГЕДІЯ УКРАЇНСЬКОГО СЕЛЯНСТВА  
ПІД ЧАС ГОЛОДОМОРУ У ПРОЗІ ДІАСПОРИ  
(на матеріалі творів Олени Звичайної та Іванни Чорнобривець)**

*У статті досліджено твори письменників діаспори Олени Звичайної та Іванни Чорнобривець на тему голодомору 1932–1933 рр. Акцентовано на специфіці авторського*

бачення етноциду, засобах та прийомах психологічного аналізу історичних реалій. На матеріалі оповідань розкрито екзистенційне буття людини в тоталітарному суспільстві, експресіоністичне відображення трагедії українців.

**Ключові слова:** голодомор, історична правда, документальність, екзистенційність, натуралізм, психологізм.

*The article deals the works of Diaspora's writers Olena Ordinary and Ivanna Chornobryvets on the theme of the Holodomor of 1932–1933. It focuses on the specifics of the author's vision of ethnocide, the means and techniques of psychological analysis of images, historical realities. The story tells about the existential existence of man in a totalitarian society, an expressionistic reflection of the tragedy of Ukrainians.*

**Key words:** holodomor, historical truth, documentary, existentialism, naturalism, psychologism.

*В статті проаналізовані произведения писателів діаспори Елени Звычайной и Иванны Чорнобривец на тему голодомора 1932–1933 гг. акцент сделан на специфике авторского видения этноцида, средствах и приемах психологического анализа исторических реалий. На материале рассказов раскрыт смысл бытия человека в тоталитарном обществе, экспрессионистическое отображение трагедии украинцев.*

**Ключевые слова:** голодомор, историческая правда, документальность, экзистенциальность, натурализм, психологизм.

Загальнонаціональною трагедією став голодомор 1932–1933 років, визнаний актом геноциду українського народу країнами світу. Питання історичної правди довго замовчувалося у радянській Україні, натомість творився міф про радянську дійсність із щасливою людиною – будівником комунізму. Все ж письменники намагалися сказати про ті страшні часи, змальовуючи труднощі українських хліборобів у 1930-ті роки, зокрема М. Стельмах у романах «Чотири броди» та «Дума про тебе». Фрагменти зображення великої біди наявні у творі «Люди не ангели» російськомовного письменника І. Стаднюка. Згадує у своїх роздумах перед боєм голодний рік Роман Блаженко з роману Олеся Гончара «Прапороносці», розповідає про нього артилерист Решетняк з «Людини і зброї». Існують і серйозні науково-документальні дослідження як за кордоном, так і в Україні, в яких дається ґрунтовний історичний аналіз цієї соціальної катастрофи.

Тема голоду в українській літературі першої половини ХХ століття є однією з найтрагічніших, до якої зверталися П. Тичина, В. Підмогильний, М. Куліш, А. Любченко, В. Барка, Ю. Клен, Т. Осьмачка, М. Руденко, А. Дімаров та інші, проте масштабно жажіття 1933 передав Улас Самчук у романі «Марія». Актуальність теми та історіософське осмислення причин голодомору, художня майстерність, щирість оповіді ставлять твір у ряд

найвидатніших досягнень української прози ХХ століття. Документалізм та експресивність оповіді щодо змалювання трагічних сторінок історії задекларовані письменниками діаспори – Уласом Самчуком, Тодосем Осьмачкою, Василем Баркою, Докією Гуменною, Оленою Звичайною, Іванною Чорнобривець та іншими. У творах митців, на думку Світлани Ленської, тема голоду стала *«болючим спогадом про жахіття, свідками якого їм випало стати на рідній землі, гірким роздумом про безталанну долю України»* [Ленська 2015:367].

До осмислення подій штучного голодомору 1932–1933 рр. у прозі Олени Звичайної та Іванни Чорнобривець у вітчизняному літературознавстві побіжно зверталися Світлана Ленська, Наталя Шумило. У дослідженні *«Українська мала проза 1920–1960-х років: ідейно-тематичні доміанти, жанрові моделі і стильові стратегії»* Світлана Ленська акцентує на трагедії українського селянства, осмислює Голодомор як національну катастрофу у новелістиці діаспори, а також ґрунтовно простежує інтертекстуальні зв'язки повісті Олени Звичайної із творами Миколи Гоголя, Павла Тичини, Василя Барки, Івана Багряного [Ленська 2015:367–371].

Мета статті – дослідити літературну трансформацію історичної правди у художній епіці митців в екзилі про голодомор 1932–1933 рр. на прикладі творів Олени *«Звичайної «Миргородський ярмарок»* та Іванни Чорнобривець *«Страшна весна», «В обіймах голодного міста»*.

Звернення до душевних станів української людини у добу національної катастрофи, до апокаліптичної ситуації фізичного винищення селянина характерне для творів Олени Звичайної (Олени Джуль) та Іванни Чорнобривець (Олександри Сулими-Блохин). Предметом зображення письменниць було не лише тоталітарне суспільство, але в першу чергу – душа селянина, його внутрішній світ у межовій ситуації, у трагічній ситуації відчаю та безвиході. Розкриваючи психологічні реалії внутрішнього стану хлібороба, авторки намагалися органічно поєднати переживання людини, яка не піддається впливу



тоталітарному режиму з натуралістичним відтворенням картин самого голодомору.

Документалізм і правда про радянську дійсність з її облудними гаслами, звинувачення комуністичній системі у нищенні українського народу декларовані у повісті Олени Звичайної «Миргородський ярмарок». Авторка вказує на причини формування психологічного тла для нищення цілих груп людей, які стали для нової влади «ворогами народу». Механізм «поступу влади рад» ознаменований антиукраїнською складовою у пропаганді, наступом на інтелігенцію та ліквідацією «українських націоналістів», вилученням продовольства і – створенням штучного голодомору, жертвами якого стали мільйони.

Герой «Миргородського ярмарку» – Михайло Семенович Самодин (прізвище несе конотативно-семантичне забарвлення – «сам один») – колись заможній селянин, який дбав про своє господарство, худобу, тепер – «розкуркулений ворог колективізації», на ярмарку продає жіночу плахту. Ця плахта ще з часів Гоголя, яскрава, якій ціни немає, тепер має врятувати голодну родину діда Михайла. Авторка говорить, що дід ніколи б не продав ту плахту, проте у скрутний час, коли все збіжжя забрали нові можновладці, коли голодні внуки та дружина чекають на їжу, продаж речі для нього стає важливою справою – *«раз назначивши ціну, був твердий і незламний як криця»* [Звичайна 1953:18]. Самодин просить за плахту хлібину, *«велику, добре випечену, підсмаженою шкурункою, що так ніжно хрумтить під зубами»* [Звичайна 1953:18]. Хлібина, вимріяна ним, символ ситого життя, оживає у творі, *«танцює-кокетує, як та чарівниця, обертаючись перед жадібними очима закоханого діда то тим, то іншим боком: ось глянь, мовляв, яка я добряча!»* [Звичайна 1953:18]. Олюднення хлібини та відчуття її смаку зведено до біологічного порогового мінімуму, який переступає герой тільки у мріях, адже їжа, становлячи основу буття людини, скеровує її дії та вчинки. Дійсність у творі відтворена через індивідуальне сприйняття Михайла Самодина, що

реалізується через монобачення героя, невласне пряме мовлення, авторську мову, що підсилюють інтонаційну структуру повісті.

Столітня плахта, яку вимінює на хлібину Самодин, має символічне значення – це не тільки матеріальний, але й культурний та духовний спадок його роду, бо наприкінці ХІХ століття в більшості регіонів України вона вийшла з ужитку, замінена спідницею. Плахта була елементом святкового одягу українців протягом майже всього ХІХ століття. Сакральність плахти як святкового одягу виражається у тому, що прикривала ті частини тіла дівчини, які, на думку предків, сприяли родючості майбутньої жінки, передавалася з покоління в покоління й була оберегом. Український одяг свідчив про майстерність наших предків: вишиванки, сорочки, плахти, запаски, в узорах якого відображена культура і характер народу, багатство духовного світу, спосіб життя, народні традиції. Краса природи, гармонія кольорів були втілені у національному одязі, виготовленому власними руками, за допомогою якого кожна жінка демонструвала свою хазяйновитість та індивідуальність. Святковий і робочий одяг був у пошані однаково, адже жінки і дівчата намагалися виглядати охайно.

Святкова (шовкова, пошита з срібної чи навіть золотої парчі) плахта вишивалася красивими яскравими візерунками шовковими або вовняними нитками, обшивалася багатою тасьмою. Недарма кучерява курортниця Ревека Миронівна хвалиться перед своєю знайомою Марією Іванівною плахтою, купленою за хлібину у діда Михайла, зазначаючи, що «їй же ціни нема! *Раритет!*» [Звичайна 1953:31]. Таке ж сакральне значення має і вишиванка, яку купила Марія Іванівна. Енергетичний заряд вишитої сорочки передається через колір, орнамент, крій, матеріал, нитки, оздоблення й така вишиванка є оберегом. Авторка досить скупко змальовує вишиванку, тільки через деталі ми маємо уявлення про рукодільний виріб та його власницю. В українському етнічному костюмі кожна деталь, кожен елемент мав символічне значення і ніс у собі певний інформаційний код. Одяг українців слугував ідеальним текстом щодо визначення регіону, вікової градації та статусу власника. Для курортників

український одяг – це лише можливість похизуватися красивою, вишуканою річчю. Плахта – не єдина річ, що дід Михайло вимінює, раніше він вже віддав золотого хрестика у Полтаві за торбинку борошна. Хрестик для богомільних селян, християн за віросповіданням, має сакральне значення.

Мода на все українське у 30-х роках минулого століття та його популярність заповонила радянську індустрію, про що говорить Олена Звичайна: *«у Москві і в Ленінграді український стиль у великій моді»* [Звичайна 1953:41]. Ціну цьому українському, яке в скрутний час за безцінь скуповується у голодних селян, а для московської господині облаштування помешкання в українському стилі *«нічогосінько не коштує.. Ні-чо-гі-сінь-ко!»* [Звичайна 1953:41], знає наймичка Ганна, для якої *«кожна річ – то кусок хліба»* [Звичайна 1953:41]. Авторка у «Миргородському ярмарку» подає два погляди на опозицію «голод – труднощі росту»: голод для московської еліти (курортників) всього лише «труднощі росту», за якими для Ганни тисячі мертвих, що *«їх без труни, без священника... десятками в одну яму, як собак, закопують?!? Так ото від... росту люди людей ідять?»* [Звичайна 1953:42]. Обурення простої селянської дівчини наростає, для неї боляче чути, що її родичі, які віками працювали на землі, обробляли, збирали врожаї, тепер виявилися ледарями. С. Ленська вважає, що *«байдужість ситої «еліти» до тисяч голодних людей маркує подвійну мораль у радянському суспільстві. Тема Голодомору у діаспорній прозі перетворилася на художнє свідчення про злочини, здійснені тоталітарною державою проти народу, розкриті з допомогою експресіоністичних засобів. Реалістичність сюжетних ситуацій та образів переплітаються у текстах митців з натуралістичністю деталей, що вибудовують моторошну картину всенародної біди»* [Ленська 2015:373]. Натуралістична фіксація у «Миргородському ярмарку» сцен смерті, матеріальних реалій побуту, контрастне змалювання подій, детермінує відтворення картин злиденного життя селян, привертає увагу до проблеми людини і суспільства.

Радянська ідеологія прикривається оманливими гаслами, маніфестами, не визнаючи голоду. Це слово, кинуте у натовпі на ярмарку викликає цілу бурю емоцій та обурення у міліціонера, який слідкує за порядком, бо не може дозволити «контр-революційних» вигуків. Дзвінкий голос жінки, яка промовила слово «голод», розчинився у натовпі, але «шептуни» (підлабузники, донощики) завжди були на сторожі (порівняння з мисливським псом є важливою деталлю у творі).

Оманливі лозунги, проголошені під час революції більшовиками, декларують свою справжню сутність і підсилюють сатиричне звучання твору, бо за радянської влади *«селянство розцінюється виключно як “дрібно-буржуазна стихія”, як могутній потенціал спротиву кинуту із кремлівських башт директивам»* [Звичайна 1953:26]. Гірка іронія звучить у рядках твору про нові зміни: *«нове кріпацтво – колгосп»* [Звичайна 1953:28], тепер *«кожен колосок, кожна зернина – державні!»* [Звичайна 1953:25]. Навіть крамниці змінилися й *«чого тільки нема тепер у тих крамницях»* [Звичайна 1953:25–26], насміхається авторка: є тільки списки, горілка, оцет, кава-сурогат і сіль, бо *«мабуть “переможному пролетаріатові” цього досить»* [Звичайна 1953:26]. Олена Звичайна констатує: *«Миргород, як і вся Україна, змінила своє обличчя»* [Звичайна 1953:23], проте не в кращу сторону.

Вирок радянській владі беззаперечний: гіркий сарказм письменниці підкреслений алогізмом у характеристиці нової влади, яка закріпачила селян, ввела нові порядки і, *«очолений червоним Кремлем ССРСР – це країна незваної ще в історії людства мовчазної слухняності й неперевершеного льокайства...»* [Звичайна 1953:28]. Червоний терор розділив життя селян на «колись» і «тепер». Викривальний пафос ідей більшовиків звучить у рядках про становище нашого народу, адже *«колишнє»* закріпачення *«блідне перед кривавими методами масового винищення народу в добу підсоветського, червоного «тепер»»* [Звичайна 1953:29]. IV розділ повісті побудований на контрасті змалювання картин з минулого й сьогодення. Увиразнює трагедію українського селянства пейзажна картина літньої ночі, на фоні якої змалювано дітей, що

*«вигукують тужливими сопілками: “Да й те хоч крихітку хліба!”»* (розрядка автора – С. Ж.) [Звичайна 1953:14]. Голоси дітей авторка порівнює з камінчиками, що кидають у воду і вони зникають. Підтекст у творі досить прозорий – так зникають голодні діти, безслідно.

Авторка з сумом констатує, що зміна влади не принесла нічого кращого селянам й за допомогою антитези проводить паралель між становищем колишніх кріпаків та сучасних колгоспників: *«колись кріпак два-три дні на тиждень мав право працювати на себе, а тепер сі трудодні советського кріпака належать невблаганному колгоспові... То колись – після скачування кріпаччини селянин шість днів у тижні працював на себе; тепер він частенько сім днів у тижні віддає новому панові, який, забравши в нього землю, реманент і худобу, не дає хліба й дитині...»* [Звичайна 1953:28]. Новий режим письменниці порівнює з часами закріпачення селянства, проте ті часи видаються людям кращими. Авторська іронічна інтенція спрямована проти нової влади у Миргороді, представленої двома установами – Райуправою НКВД та «її вірною служницею – Райміліцією», що мають численний штат працівників, *«добре відгодованих і добре озброєних»* й більше дбають про зовнішній вигляд (*«усі гудзики завжди на своєму місці»*) та внутрішню безпеку: *«як велить “великий Сталін”»* [Звичайна 1953:24–25]. Іронічне забарвлення має характеристика соціального становища тогочасного суспільства: у курортників є наймички, проте заможні селяни, які не хочуть вступати у колгосп – куркулі та вороги народу. Філософські питання сенсу буття, глибокий аналіз індивідуальної екзистенції особистості увиразнюють соціально детермінований конфлікт між владою та селянами. Власне іронія авторки спрямована на розкриття невідповідності між претензіями влади та її реальною роллю.

Осмилення подій у соціально-психологічному плані свідчить про прагнення письменниці розкрити внутрішні протиріччя персонажів, історичну правдивість зображення голоду, аналіз буття селян, документальну основу твору. З сумом дід Михайло згадує своє минуле і свою сім'ю: п'ять синів, на яких покладав надію, опинилися по різні сторони політичних барикад, *«один*

замучений в Ч. К. ще на початках революції, другий – засланий на Соловки, мабуть, уже і неживий досі, третій – колгоспник, що помер недавно з голоду разом із невісткою, ... а два інших іще й досі живуть, служать на советських посадах...» [Звичайна 1953:18–19]. Останні два, очевидно, не підтримують відносини з родиною, а гордий дід Михайло виправдовує себе прагненням не нанести шкоду синам, не звертається за допомогою. Авторська настанова письменниці спрямована за викриття існуючої влади і системи через реалістичне змалювання історичних подій, важкого становища селянства в часи голодомору.

З сторічної ретроспективи Олена Звичайна звертається до твору Миколи Гоголя «Повість про те, як посварився Іван Іванович з Іваном Никифоровичем» (1833). Насичені яскравими кольорами картини гомінкого ярмарку у Гоголя протиставляються зображенню купівлі-продажу у повісті «Миргородський ярмарок» Олени Звичайної. На думку С. Ленської, авторка, акцентуючи «на антитезі з геніальним попередником, прагне створити повнокровну картину розорення хліборобного краю, знищення лагідного на вдачу і працьовитого народу сталінською тоталітарною машиною» [Ленська 2015:368]. Події у «Миргородському ярмарку» відбуваються у славному місті на Полтавщині, на тому славному ярмарку, оспіваному Миколою Гоголем. Гоголівська тема є провідною у сюжеті твору Олени Звичайної, з нею пов'язані всі події. Для передачі «голосу базару» авторка використовує імпресіоністичну техніку: зорові та звукові образи. Проте цей «голос» у творі десакралізується, бо селяни продають (чи вірніше – вимінюють) за кусень хліба речі дорогі для них: весільний одяг, рушники, мережані сорочки, плахти, скатертини, що ними застеляли столи у свята, «речі власного вжитку, родинні скарби, яким ціни нема, реліквії» [Звичайна 1953:12]. Основні покупці – метушливі гомінкі курортники, протиставлені неговірким млявим селянам з похмурими виснаженими обличчями. Незримо присутній на миргородському ярмарку 1933 року Микола Гоголь, який разом з дідом Михайлом оглядає і шукає не «рушників, не сорочок і не плахт», а «...рук і ніг, передусім облич та очей... і

*того крику душі, що бурхливим потоком із селянських очей виливається»* [Звичайна 1953:13]. Ярмаркова симфонія втратила своє первинне значення. Життя на торговищі з піснями, танками, залицаннями, могоричами, медом і вином десакралізується – натомість перед читачем постає гнітюча атмосфера обміну речей на хліб, жменьку зерна. Притаманну для Гоголівського мислення амбівалентність персоніфікованого образу ночі виявляє Олена Звичайна у «Миргородському ярмарку». Зорова картина передає чарівність цієї частини доби, проте звукові образи підсилюють трагічність ситуації і нагадують, завдають невимовного болю глядачу цієї нічної картини.

Драматична доля селян-хліборобів розгортається на сторінках оповідань (дилогії) Іванни Чорнобривець «Страшна весна» (1957) та «В обіймах голодного міста» (1963), поєднаних спільним ідейним задумом, героями. Фабульною основою творів є реальні події голодомору в Україні на прикладі звичайної селянської родини, що висвітлюються письменницею через бачення Одарки, берегині роду, яка намагається врятувати своїх дітей від голодної смерті в місті, але *«годі було знайти якийсь закуточок на Великій Україні, де б весна 1933 року не давала себе відчувати гострим голодом»* [Чорнобривець 1963:64]. Зруйноване життя простої селянської сім'ї: опухлий від голоду дід Панас, одвічно пов'язаний з землею, не може сидіти вдома, коли треба сіяти – йде в поле, яке для нього стає останнім прихистком (його смерть на межі власної колишньої ниви має символічне забарвлення – межа між достатком у минулому та теперішнім спустошенням); його син Іван відправляється на заробітки на шахти Донбасу; невістка Одарка, зморена голодом, після смерті двох старших дітей, з меншими йде в місто. Поневіряння, муки, передсмертні агонії натуралістично виписані в оповіданні. «Гнівна інвектива владі» (С. Ленська) що знищила народ, задекларована в образах Одарки та куми Хведори, остання божеволіє з горя й у стані афекту з'їдає своїх дітей. З натуралістичною виразністю авторка подає картину у хаті Хведори та картину сільського кладовища, де покійники лежали ледве притрушені землею. «Грізний похід живих кістяків» по дорозі у місто, у валці яких опинилася й

Одарка з Маринкою та Семенком, шукаючи кращого життя, конкретизується через відтворення мук голодних селян, їх поневір'яння, канібалізм й осмислюється як апокаліпсис.

Авторка експресіоністично передає моторошну картину вимирання українського селянства. Непомірні податки для селян виявляються непосильними: відібрали усю худобу, реманент, *«до зернини всі засіки повимітали, так ще і ще давай!»* [Чорнобривець 1963:57]. В оповіданнях Іванни Чорнобривець з фактографічною точністю описано сцени викачування хліба, агонії й муки голодних дітей, пошуки їжі, непривітні картини спустошення й вимирання сіл, сцени божевілья та людодства. Викривальний зміст прози письменниці декларується через зображення трагедії родини Одарки (прізвища авторка не подає, бо таких сімей по всій Україні тисячі). Гостра критика авторки звучить на адресу сільської (читай – більшовицької влади), яка позбавляє людей житла: за несплату податків («сто пудів хліба») у «священну власність» радянської влади переходить хата жінки. Ці картини розвінчують міф про «процвітаюче радянське суспільство». Поліфункціональні подробиці в оповіданні *«Страшна весна»* дозволили письменниці відтворити швидкоплинність почуттів Одарки, передати порухи її душі, динаміку думок.

Документальна основа твору ґрунтується на тісному зв'язку українця з землею, з усією природою. Увиразнює картину зображення в оповіданнях *«Страшна весна»* та *«В обіймах голодного міста»* мотив дороги, даремно всі події пов'язані з цим топосом: шлях Оксани у місто, смерть свекра в полі на межі, подорож з чоловіком на Донеччину. Образ потяга в оповіданні алюзійно відсилає до образу потяга у романі Івана Багряного *«Тигролови»*: у сити й далеку північ рухалися важкі наладовані товарняки, *«безконечні замкнені вагони з їхнім же дорогим збіжжям»* [Чорнобривець 1963:63], які проводжали поглядом голодні селяни.

Для творів письменників діаспори характерне звернення до екзистенційних проблем: життя і смерті, самотності, відчуження, межового буття людини у тоталітарному світі, осягнення сенсу буття, свободи



відповідальності. Превалюючим для Олени Звичайної та Іванни Чорнобривець стало екзистенційно-філософське осмислення буття людини у часи голодомору, змалювання антигуманної сутності радянської влади й проголошуваних нею фальшивих гасел, розвінчання «процвітаючого» радянського суспільства. Письменниці з документальною точністю та натуралістичною виразністю відтворили трагічні події національної історії, безпосередніми свідками яких були.

## БІБЛІОГРАФІЯ

Звичайна 1953 – Звичайна О. Миргородський ярмарок / Олена Звичайна. – Вінніпег : Тризуб, 1953. – 46 с.

Ленська 2015 – Ленська С. В. Українська мала проза 1920 – 1960-х років : ідейно-тематичні домінанти, жанрові моделі і стильові стратегії : дисертація на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Світлана Василівна Ленська ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2015. – 470 с.

Чорнобривець 1963 – Чорнобривець І. З потоку життя : [новели] / Іванна Чорнобривець. – Мюнхен, 1963. – 164 с.

Шумило 1995 – Шумило Н. Свідома свого обов'язку // Іванна Чорнобривець. Вибране : Поезії, новелістика, наукові та публіцистичні розвідки. – Київ : Видавництво імені Олени Теліги, 1995. – С. 5–10.

УДК 821.161.2-32.09:[81'276.6:641]

**Ковнік С. І.,**  
доктор філологічних наук, професор  
кафедри української та світової літератур  
ДВНЗ «Криворізький державний педагогічний університет»

## ГУСТАТИВНИЙ КОД ЗБІРКИ ОПОВІДАНЬ Н. ГУК «КНИГА ІСТОРІЙ ТА РЕЦЕПТІВ СМАЧНОГО НАСТРОЮ»

*У статті з точки зору поетики густативів розкодовано сутність смислів і надсмислів, котрі закладені у процесах приготування й подавання деяких страв, з метою*

створення приємного настрою, вирішення складних життєвих проблем, подолання родинних конфліктів тощо.

Помічено, що Н. Гук використала практично всі прийоми передачі густативних якостей страв: від контекстуальних переліків та констатації до створення складних інтертекстуальних ситуацій. А в кількох оповіданнях їй вдалося створити ще й надзвичайно ефектні художні моделі та образи, як процесів приготування і споживання страв, довершені художні образи процесів, так і способів харчування представників різних національностей. Відзначимо, що у більшості оповідань Н. Гук для позначення процесів колективного вживання їжі використовує лексему «трапеза» та дієслово «трапезувати». Письменниця пропонує читачеві, напрочуд, багатофункціональні рецепти страв, більшість назв оповідань книги містять «глютонічні топоси». Н. Гук з допомогою художніх засобів спробувала передати багату палітру ароматів страв, котрі готують її героїні. А тому процес прочитання «Книги історій та рецептів смачного настрою» виконує одну із важливих функцій – збудження апетиту реципієнта.

**Ключові слова:** густативний код, поетика густативів, художні образи та моделі процесів приготування страв.

*This article investigates in terms of gustatory poetics the essence of meanings and extrameanings, hidden in the process of cooking and serving some dishes, in order to create delicious moods, solve difficult life problems, overcome family conflicts etc.*

*The paper shows that N. Huk uses practically all the methods to transmit gustatory qualities of dishes strating from contextual lists and statements to creating complex intertextual situations. In several stories the author manages to make not only extremely spectacular artistic models and images of cooking processes and meal comsuming, but also the ways of nourishment special for the representatives of different nationalities. It should be noted that in most stories N. Huck uses the lexeme “meal” and the verb “to feast” to refer the processes of collective food consumption. The writer offers the reader, surprisingly, the multi-purpose recipes of dishes. Moreover it should be mentioned that most of the story tittles contain “glutonic topos”. N. Huck tries to describe a rich palette of dish aromas prepared by her characters by means of impressive means and artistic devices. As a result, the process of reading “The Book of History and Recipes For Delicious Moods” performs one of the important functions such as the whetting of the recipient’s appetite.*

**Key words:** gustatory code, gustatory poetics, artistic images and models of cooking processes.

*В статье с точки зрения поэтики густативов раскодирована сущность смыслов и надсмыслов, заложенных в процессах приготовления и подачи некоторых блюд, с целью создания приятного настроения, решения сложных жизненных проблем, преодоление жизненных проблем.*

*Отмечено то, что Н. Гук использовала практически все приёмы передачи густативных качеств блюд: от контекстуальных перечислений и констатации до создания сложных интертекстуальных ситуаций. А в нескольких рассказах ей удалось создать ещё чрезвычайно эффективные художественные модели и образы, как процессов приготовления еды, так и поедания блюд представителей различных национальностей. Отметим, что в большинстве рассказов Н. Гук для обозначения процессов коллективного принятия пищи использует лексему «трапеза» и глагол «трапезничать». Писательница предлагает читателю на удивление многофункциональные рецепты блюд, большинство названий рассказов книги имеет в своем составе «глутонические топосы». Н. Гук с помощью художественных средств попыталась передать палитру ароматов блюд, которые готовят её героини. Вот поэтому процесс чтения «Книги историй и рецептов вкусного настроения» выполняет одну из важных функций – возбуждение аппетита реципиента.*

**Ключевые слова:** густативный код, поэтика густативов, художественные образы и модели процессов приготовления блюд.

У 2016 році у серії «Теплі історії» з'явилася книга Наталії Гук «Книга історій та рецептів смачного настрою». У «Передмові» до книги авторка зазначила, що *«кухня – це зазвичай найтепліше місце в будинку...»* [Гук 2016:9], де збирається уся родина, на кухні планується життя родини, вирішуються різноманітні проблеми, розповідаються веселі й сумні історії у процесі приготування та поїдання смачних домашніх страв. На нашу думку, Н. Гук дуже точно помітила значення і роль не тільки кімнати як кухні, а й чітко визначила її функціональні особливості – згуртовувати родину.

Книга складається із 23 історій, котрі за жанром можна визначити як оповідання, сюжет усіх оповідань обов'язково складається із низки подій, котрі так чи так пов'язані з дійством приготування якоїсь однієї страви. Тож спробуємо у статті розкодувати смисли і над смисли, котрі авторка вклала у ту чи іншу страву, оперуючи концепцією поетки густативів, представленої у нашій монографії «Поетика густативів (на матеріалі української прози ХІХ століття) (2014).

Серед назв історій є досить традиційні, наприклад, «Сирно-грибний суп для чоловіка», «Смажена картопля по-студентськи», «Крем на десерт», «Полуничне варення». Проте, більшість назв історій містять «глютонічні топоси»: «Борщ з англійським присмаком», «Вечеря по-болгарськи», «Хачапурі по-криворізьки», «Хрущики для весілля», «Печиво латвійські чаклунки» тощо. Ще одну групу назв історій становлять ті, котрі позначають учасників або суб'єктів, які пов'язанні не тільки з приготуванням їжі, але в першу чергу із процесом пригощання: «Рулька для празького зятя», «Бешбармак для друга», «Сирники для коханої» тощо.

Отже, назви історій вказують на якості страв, густативні лексеми виконують функції максимального збудження апетиту читача, а оригінальна подача назви страви зацікавлює й спонукає реципієнта до прочитання тексту твору. А ще назви історій породжують низку реакцій та рефлексій психофізіологічного порядку (від найпростішого збудження апетиту до

непередбачуваних передчуттів, пов'язаних з багатьма життєво важливими подіями).

Так, перша історія «Сирно-грибний суп для чоловіка» містить вказівку на те, кому саме призначена страва, а також вказує на основні інгредієнти розповсюдженої в Україні першої гарячої страви під назвою «суп». Проте, запропонований рецепт супу у творі далеко не українській, а привезений чоловіком героїні твору із далекої Баварії. Дружина, відчувши захоплення чоловіка цією стравою, вирішила її приготувати з тією метою, аби потішити смакові уподобання коханого. Жінка помітила, що коли її чоловік Єгор згадував про цей суп, то у нього текли слинки, а це підкреслює гаму відтінків смаків, котрі залишились у підсвідомості чоловіка під час поїдання смачної страви. Тож функція цього супу була одна – *«порадувати коханого смаколиками»* [Гук 2016:12].

Оскільки героїня аналізованого оповідання сучасна молода жінка Оля, то й рецепт супу вона віднайшла у *«всезнаючому Гуглі»* [Гук 2016:12]. Н. Гук зазначає, що незважаючи на суворість рецептури, але Оля зробила усе по-своєму. Як відомо, це усталений принцип усіх господинь, адже кожна додає щось своє до чіткого рецептурного припису, тим самим змінює якісні особливості страви.

А далі авторка подає процес приготування страви, вказавши на низку кулінарних операцій, котрі варто виконати, щоб сирно-грибний суп був смачним. У цьому процесі привертають увагу густативні лексеми з пестливими суфіксами: *«картопелька брусочками», «курячий бульйончик», «лавровий листочок»* [Гук 2016:12].

Процес приготування супу містить вказівки на якість страви на кожному із етапів її приготування: *«Попереду очікувало найцікавіше – звичайний суп перетворити на крем-суп. За порадою колежанки Оля натерла два плавлені сирки, відділила в чашку бульйону, розмішала ретельно з натертою масою, влила назад. Суп набув сірувато-коричневого відтінку. На смак був гарний, але не вершковий, як хотілося»* [Гук 2016:13]. Прийом градації допоміг

максимально описати якість супу: «...натерла ще один сирок, розчинила, скоштувала. Виявилося набагато краще. ...четвертий сирок почимчикував до супу. Колір зробився теплий, вершковий, насичений. “М-м-м-м... Оце вже спрвжня смакота!”» [Гук 2016:13].

Отже, опис процесу приготування супу виявився максимально охудожненим, а це допомагає рецепієнту краще уявити зовнішню фактуру страви.

Авторка вказала на особливі функції аромату страви: *«Грибний аромат так прив’язався до карпатських спогадів, що Оля захотіла і обстановку зробити автентичною»* [Гук 2016:13]. Н. Гук не забула зробити акцент й на тому, як саме варто подати сирно-грибний суп, довершивши художньо-густатвиний образ страви: *«На стіл лягла нова лляна скатертина, до неї приєднався рушник, що був куплений три дні тому «на згадку». Із комори на світ з’явилися старенькы полумиски, які пам’ятали ще бабусю»* [Гук 2016:13].

В оповіданні «Борщ з англійським присмаком» мова йтиме про традиційну страву для української кухні, котра належить до перших гарячих страв у раціоні харчування українців, тобто борщ. Цікавим є той факт, що страва ця готується напередодні виїзду до однієї із найвідоміших європейських країн – Англії. Н. Гук звертає увагу на те, що борщ вчиться готувати молода дівчина Оксана, котра незабаром поїде на стажування до Англії. Дівчина прагне познайомити нових друзів в Англії з українською кухнею.

І тільки з другого разу дівчина таки навчилася готувати смачний борщ, але він суттєво відрізнявся від бабусиноного й маминого, що по суті, є характерним явищем в кулінарній практиці. В Англії дівчина сама запропонувала родині, в якій вона жила приготувати дві страви української кухні – це борщ і вареники з вишнями. Борщ готували у цій родині пісний, бо вони вегетаріанці. Проте, Оксану турбувало те, що смак цього борщу буде трішки інший. Перші пахощі від борщу змусили родину англійців по черзі зазирати на кухню.

Презентуючи цю страву, Н. Гук акцентувала увагу на процесі смакування страви, котра була маловідомою англійцям: *«Усі інші представники великої родини спочатку звичайно, дуже обережно та з підозрою колупали ложками в тарілках, вишукуючи знайомі інгредієнти та дивуючись, що це взагалі за страва: для супу – надто густа, для рагу – рідка, на салат зовсім не схожа»* [Гук 2016:20]. У цьому описі є вказівки на інтенсивність смакових ознак страви, а густативні лексеми «густа», «рідка» актуалізують конкретне смакове значення указаної страви. Більше того, письменниця підкреслила важливий факт у споживанні борщу іноземцями – вони віддали *«шану смаку та “змісту”»* [Гук 2016:20] цієї страви.

Отже, в оповіданні «Борщ з англійським присмаком» Н. Гук практично уникнула рецепторних приписів щодо процесу приготування борщу. Вона сфокусувала увагу читача на тому, які смакові відчуття викликає українська страва у представників інших націй.

Назва наступного оповідання «Рулька для празького зятя» містить вказівку на одну із частин свинячої туші, яка прилягає до колінного суглобу і вважається делікатесним м'ясом. Страва під назвою «Вепрове коліно» або «Рулька» – це традиційна страва чеської кухні, тож теща вирішила продемонструвати свої вміння готувати національні страви для чеського зятя. У переліку страв для чеського зятя Н. Гук використовує на позначення якості страви прикметник «свіженький», коли мова йде про рибну страву з коропа. Письменниця підкреслила й те, як старанно теща вибирала рецепт найсмачнішої рульки в Інтернеті, як декілька разів тренувалася, щоб виробити навички приготування цієї страви.

Привертає увагу й те, як візуалізувала Н. Гук, з допомогою густативних прикметників, готову страву: *«Жінки побачили на столі духмяну, рум'яну рульку...»* [Гук 2016:26]. А ще письменниця детально, як справжній гурман, презентувала харчосмакові якості вже готової страви: *«...скоринка, м'якість, уміст солі і приправ – усе здавалося неперевершеним»* [Гук 2016:26].

З допомогою прикметника «неперевершений» авторка розширила вже наявне семантично-семасіологічне поле густативу.

Отже, Н. Гук представила розгону, художньо-словесну модель процесу приготування рульки, адже авторка з етнографічно-рецепторною точністю говорить про всі етапи приготування страви, як про таку завершену систему жестів і рухів, котра сприймається як виключно старанна й відповідальна робота господині.

Виявом високої якості приготування рульки для чеського зятя видався сам процес і спосіб її поїдання гостем: «*Зате Карлові очі виблискували, а сам він тільки й прицмокував язиком*» [Гук 2016:28].

Отже, в оповіданні «Рулька для празького зятя» авторка подала дієві описи приготування страви, котрі хоча й не належить до національної української кухні, проте на процесі їх приготування так чи так, але все ж таки позначилися харчосмакові уподобання української господині.

Назва наступного оповідання «Рибне кохання», на перший погляд, позбавлена будь-яких густативних характеристик. Проте, вислів «Найкраща риба – ковбаса» чітко вказує на те, що мова йтиме про рибну страву. Смакові якості риби, у будь-якому вигляді, до вподоби виявилися головному персонажу оповідання – Зої. Дівчина, як зазначила письменниця, мала «*геніальний нюх на рибні страви*» [Гук 2016:33], а коли бачила їх то аж «облизувалася». У даному разі лексема «облизувалася» указує на підвищену функцію рефлекторних дій дівчини, спричинених подразником їжі.

Ще смачнішими рибні страви виявилися під час відпочинку Зої та її подруги на берегах Будацького лиману, адже саме там риба готувалася по-особливому. Як виявилось, секрет смачної запеченої рибки полягав у тому, що вона готувалася на свіжому морському повітрі, а це, в свою чергу, максимально збуджувало апетит відпочиваючих.

Тож, в оповіданні «Рибне кохання» такі словосполучення, як: «запечена рибка», «свіже морське повітря» утворюють «глютонічні топоси», тобто

лексеми на позначення таких якостей страв і харчів, які залежать від місця і умов харчування.

На думку В. Ніколенка, *«...кухня будь-якої країни, нації – це частина її культурного багажу, своєрідне відображення історичного досвіду, окремих форм прояву масової свідомості, соціально-економічного стану тощо»* [Ніколенко 2015:337].

В оповіданні «Вечеря по-болгарськи» авторка створила густативні образи болгарської національної кухні, котрі виконали одну із важливих функцій – інформативну. Так, національна страва болгар під назвою «чушки-бюрек» неабияк привабила головного персонажа твору – молоду дівчину Антоніну, яка під час відрядження до Болгарії вирішила познайомитися з місцевою кухнею. Як виявилось, за такою, геть не зрозумілою для українки, назвою приховувався звичайний болгарський перець фарширований сумішшю з бринзи, яєць і зелені.

А ось назва наступного оповідання «Смажена картопля по-студентськи» викликає спогади про один із найцікавіших періодів життя кожної людини, котра була студентом і жила в гуртожитку. Бо саме смажена картопля входить до «ТОП-5 студентських страв», котрі допомагають студентам вижити у гуртожитку. Чому українське студентство так обожає цю страву? Відповідь проста – вона смачна, проста в приготуванні й дешева. Ось і персонажі зазначеного вже оповідання студентки приготували картоплю по-студентськи. Приготовлена страва була духмяна, рум'яна *«...з ароматом цибульки та часнику, ніжна така, що розкришується під легким натиском виделки»* [Гук 2016:46]. Цей густивний опис характеризує харчосмакові якості приготовленої страви і на рівні форми, і на рівні змісту. Н. Гук з допомогою прийому градації підкреслила те, як смакові якості смаженої з цибулею картоплі збуджують апетит: *«Вікусі таки дістало сміливості скуштувати картоплю з цибулею та часником. Спочатку їла дуже повільно, узяла мізерну порцію. Потім – уже більшу»* [Гук 2016:46].

Таким чином, письменниця з допомогою невеличкого, але досить вдало підбраного ряду якісно-оцінювальних прикметників, кількох виразних



прийомів, епізодів, реакцій та рефлексій персонажів створила надзвичайно реалістичну й характеристичну картину способу харчування студентів.

У назві оповідання «Бешбармак для друга» фігурує лексема «бешбармак», значення якої для українського читача малозрозуміле або й невідоме. Ще важче читачеві уявити цю страву, допоки один із персонажів не перерахує необхідні інгредієнти для її приготування: яловичина, курятина, яйця, борошно, цибуля. Та, власне, й цей перелік навряд чи допомагає сформуванню уявлення про харчосмакові якості страви. Н. Гук дуже обережно через систему констатації та діалогів друзів розкриває специфічні особливості бешбармаку: *«Данило чекав гостей. Стіл був накритий: печеня, деруни й навіть борщ – усе, що Данило вмів гарно готувати, він пропонував гостям.*

*– Ого ! – вигукнув Айгерим. – Ти впевнений, що бешбармак також хочеш готувати ?*

*– Звісна річ ! Ви куштуватимете українські страви, я – казахські»* [Гук 2016:51]. Отже, страва під назвою «бешбармак» належить до казахської національної кухні, яку готували колективно. Тобто, вказана страва виконує одну із важливих функцій їжі – об'єднувальну. Адже й сама назва страви перекладається як «п'ять пальців». А як відомо, *«... колективне приймання їжі постає як окреме соціальне дійство, у якому гастрономічні маркери інколи посилюють відчуття власної ідентичності й тим самим надають імпульси для об'єднання, солідаризації соціальної групи, унаслідок чого часто-густо дозволяють проводити демаркаційну лінію у процесах віншування»* [Гук 2016:47].

У процесі приготування цієї страви друзі обмінювалися інформацією про неї. Так, Айгерим повідомив, що бешбармак не можна однозначно зараховувати до кухні казахської, турецької, узбецької «або ще якоїсь...» [Гук 2016:52], адже це страва кочовиків, а до них належали представники різних народів. Проте, як виявилось із розповіді Айгерим, бешбармак у кожного із зазначених народів має суттєві відмінності щодо рецептурних приписів, харчосмакових якостей: *«Киргизи замість ромбів із тіста виробляють тоненьку локшину. До бульйону*

додають моркву та селеру. Цибулевий соус називають «чик», а ми – «тудзик». Узбецький рецепт передбачає більшу кількість овочів... таджики додають томатну пасту» [Гук 2016:52–53].

Окрім процесу приготування страви, письменниця представила в оповіданні й «правильний спосіб» її поїдання, подавання на стіл, що не менш важливо для усвідомлення харчосмакових якостей бешбармаку: *«Айгерим, послідовно викладав складові бешбармаку на велике блюдо, як того вимагає казахський звичай. Першим шаром – тісто. Розклав його ближче до країв тарелі. Усередину поклав шматки всіх сортів м'яса, включаючи порізані та підігріті кази. Поверх усього страву полив тудзиком, бульйон Марат розлив у глибокі піали...»* [Гук 2016:53]. Як зазначають ресторатори, *«дуже важливо не тільки правильно зробити бешбармак, але й бездоганно його подати»* [Ревель 2004:231]. Спеціалісти цієї галузі знань виокремлюють три види подачі бешбармаку. В оповіданні Н. Гук презентовано один із видів, котрий має назву «класичний», адже саме така подача цієї страви, розкриває її дивовижний аромат. І дійсно, як зазначає письменниця, *«Аромат стояв такий...»* [Гук 2016:53].

Таким чином, в проаналізованому оповіданні «Бешбармак для друга» густативний образ страви під назвою «бешбармак» виконує такі функції: інформативну, об'єднувальну, гедоністичну, пізнавальну.

У збірці оповідань «Книга історій для смачного настрою» Н. Гук презентувала страву, котра не належить до національної кухні, але її смакові якості імпонують українців – це страва хачапурі. Глютонічний топос назви оповідання «Хачапурі по-криворізьки» вказує на спосіб приготування цієї страви, адже головний персонаж родом із Кривого Рогу. З допомогою прийому констатації авторка перераховує необхідні для приготування хачапурі види сиру: *«Кисломолочний, м'який, делікатесний, гострий та сулугуні або бринза»* [Гук 2016:59]. У вказаному переліку з допомогою густативних прикметників нормативного смаку Н. Гук розширила харчосмакове мікропіле страви, досягла очікуваного ефекту насичення смаку. Процес приготування хачапурі виконує

об'єднувальну функцію, бо її готують дід та онук. Так, під час приготування хачапурі дід інформує онука про сутність грузинських хачапурі та розкодує зміст номенів «пури» (хліб) та «хачо» (розсипчастий сир). І ця розповідь діда про хачапурі не безпідставна, адже рецепт цієї страви у родинах мешканців гір передається з покоління у покоління. Назви решти видів хачапурі походять від назви місцевості, де їх виготовляють. Це такі глютонічні топоси: «імеретинські хачапурі», «мегрельські хачапурі», «хачапурі по-аджарські». З допомогою порівняння Н. Гук охудожнила хачапурі по-аджарські: *«Вони – мов човники, з пухкими хлібними бортами, сиром і маслом (замість палуби) та схожим на прапор свіжим яєчком, що його повар вбиває у гарячий виріб перед тим, як віддати гостеві»* [Гук 2016:60].

Як виявилось, особливістю хачапурі по-криворізьки є форма і спосіб приготування, адже начинки у них кладеться у двічі більше, ніж тіста, а за формою вони прямокутні. Тобто, якість приготування, текстура тіста та його форма стали ще однією модифікацією цієї страви.

Отже, харчовий код аналізованого тексту оповідання починає сприйматися не лише як засіб характеристики самих персонажів, а й як вияв їхнього статусу та характеру їхніх міжособистісних стосунків. Складні якісні прикметники смаку (пікантний, кисломолочний), незважаючи на їхню малочисельність, виконали у тексті важливі смислові та емоційні функції.

Зворушливо й густативно вдалося Н. Гук розкрити функції млинців у долі різного віку жінок в оповіданні «Млинці до першого снігу». З особливою любов'ю авторка називає ці хлібобулочні вироби *«сонячними запашними кругляками»* [Гук 2016:67]. Письменниця акцентує увагу на тому, що головний персонаж твору Соня приготувала смачні млинці тому, що *«з добрим настроєм узялася до справи»* [Гук 2016:67]. Авторка вказала й на текстуру тіста: *«...вдалося гарне, без грудочок»* [Гук 2016:67], а це один із показників високої якості страви. Особливо художньо з допомогою елементарних якісних прикметників описує Н. Гук перший млинець: *«гарячий, запашний, підсмажений, щойно з пательні»* [Гук 2016:67]. Ознаки позитивної оцінки

смакової якості млинців письменниця досягла шляхом морфологічної деривації якісних прикметників: *«рівнесенькі, круглесенькі»* [Гук 2016:67]. Така художньо-візуальна характеристика не тільки інформує про результати випікання млинців, а й максимально збуджує апетит реципієнта, активізує його ольфатично-сапористичні відчуття.

Кулінарним чудом виявилася форма сирників у наступному оповіданні «Сирники для коханої», котрі були зроблені у формі сердечок. Тут авторка підкреслила те, що інколи подача звичайної страви може перетворити її на кулінарний шедевр або кулінарне чудо. Сирникові сердечка виконали декілька функцій: гедоністичну, естетичну, об'єднувальну.

Не менш густативно наснаженим виявилось оповідання «Хрущики до весілля», тобто назва вказує на те, що мова йтиме про обрядову страву. У звичний процес святкування дня народження працівниці однієї із фірм, Н. Гук дуже вдало вмонтувала знакову деталь – страву «хрущики», котра визначила долю дівчини Ярини. Хрущики, котрих вона напекла для колег на святкування свого дня народження виявилися пухкенькими, посипаними білосніжною пудрою. І саме смак хрущиків змусив одного із колег на ім'я Петро *«перенестися на два десятки років»* [Гук 2016:76] назад і пригадати свої ще дитячі відчуття від поїдання цієї страви у бабусиному будинку. Адже відомо, що смакові уподобання дитинства та юності досить стійкі, бо саме смакові рецептори дитини здатні зафіксувати найбажаніші смаки. А ще до смакової пам'яті додалися спогади про історію з хрущиками, котру розповідала бабуса. Бабасуя хрущиками називала вергуни, проте вони дещо відрізнялися від хрущиків Ярини. Вергуни були *«... не тонесенькі, а пухкі, великі...»* [Гук 2016:77]. З допомогою якісних прикметників Н. Гук передала текстуру страви, а завдяки сполучнику протиставлення «а» пояснила відмінність хрущиків від вергунів. Власне ця борошняна страва змусила Петра зовсім по-іншому подивитися на Ярину. Харчосмакові спогади дитинства, уміння дівчини готувати звичні домашні страви стали основою для зародження більш глибокого почуття – любові.

Секрети м'якого тіста для вареників Н. Гук розкриває й у наступному оповіданні під дуже категоричною назвою «Свекруха, вареники і всі-всі-всі». Саме у цьому оповіданні письменниця зробила акцент на низці операцій, що пов'язані з технологією приготування вареників: *«...взялися в чотири руки нарізати тісто на шайбочки, розкачувати, начиняти»* [Гук 2016:82]. А далі з допомогою метафоричного порівняння Н. Гук охудожнила такий звичний процес ліплення вареників: *«Люся дуже красиво заліплювала, немов мереживо плила»* [Гук 2016:83]. Тут авторка використала тільки один «інструментатив», тобто лексему на позначення тих засобів, з допомогою яких здійснюються процеси приготування вареників: *«спеціальна сітка»* [Гук 2016:83]. Особливість технології приготування вареників у цьому оповіданні полягала у тому, що готові вареники складала господиня не в каструлю, не в миску, а виключно на рушник, адже *«вареники так не злипаються і зберігаються довше смачними та свіжими»* [Гук 2016:83].

Н. Гук серед безлічі цікавих рецептів страв, пропонує й такі, котрі покращують емоційний стан людини і навіть лікують від апатії. Як, наприклад, шоколадний кекс. В однойменному оповіданні авторка ще раз підкреслює те, що українські господині дуже винахідливі. Процес приготування шоколадного кексу виявився також максимально охудожненим. Так, письменниця з допомогою порівнянь створила повноцінний образ майбутньої страви: *«Молоко й масло приєдналося до темної, наче безодня, і солодкої, ніби мрії, суміші»* [Гук 2016:89], *«кекс був темно-коричневий та смачний, мов спокуса»* [Гук 2016:89].

І якщо персонажами усіх попередньо проаналізованих оповідань були люди, які не пов'язані особливо зі сферою гастрономії, то в оповіданні з досить привабливою назвою «Печиво латвійської чаклунки» персонажі є професійними рестораторами, а події у творі відбуваються безпосередньо у самому ресторані. З допомогою детальних описів інтер'єру ресторану письменниця ввела читача у гастрономічний світ персонажів. Н. Гук акцентує увагу на функціональних особливостях спогадів, котрі пов'язані зі смаком. Власниця ресторану

пригадала незабутній смак печива, котра вона скоштувала дуже давно в Ризі. Жінка зі знанням усіх тонкощів кулінарного дійства відтворила дивовижний смак латвійського печива під назвою «Піпаркукас» (перчене печиво): *«По-перше, дуже гарне: маленькі фігурки різної форми та розмальовані кольоровою поливою. По-друге, таке духмяне, запашне, з насиченим пряним смаком, що торкався, усіх рецепторів тіла»* [Гук 2016:95–96]. У цьому описі є вказівка на форму й зміст страви, а ще з допомогою гіперболи Н. Гук максимально візуалізувала харчосмакові особливості печива.

Пестливо й ніжно Н. Гук називає деякі страви, котрі створюють приємний настрій, змушують поринути у світ дитинства: «Картопелька, як у дитинстві». У цьому оповідання солодке тістечко «Картопелька» виконує функцію реанімації дорослої пам'яті про дитячі смаки й уподобання. Смак страви, котру діти приготували власноруч у дитинстві запам'ятовується на все життя і саме цей смак є приємним нагадуванням про ті часи, коли все було добре. Дорослі жінки через багато років згадали невдале приготування тістечка «Картопелька», але попри це, згадує одна, *«...їли та ще прицмокували!»* [Гук 2016:112], бо найкращим було те у цьому рецепті, що подружки його зробили разом. Тобто, їжа як ніякий інший процес в житті людини виконує одну із позитивних функцій – об'єднує людей.

Наступна назва оповідання також вказує на об'єднувальні функції їжі та процесів її приготування – «Родинний рулет із маком». Саме рулет з маком виконує у цьому оповіданні функцію примирення членів родини, котрі в результаті дрібної побутової сварки внесли в родину неспокій. Процес приготування тіста та начинки детально розкриває усі тонкощі смачного рулету з маком: *«Тісто має бути м'якеньке, еластичне... Що ніжніше виходить тісто, то пухкіші пиріжки»* [Гук 2016:116]. В описах є вказівки на текстуру тіста, рівень консистенції рідини, якість макової начинки: *«...усі зернятка розкришуються, випускають сік, ретельно перемішуються з цукром»* [Гук 2016:115], а також названі гастрономічні інструментативи: м'ясорубка, деко.

Н. Гук постійно акцентує увагу на тому, що винахідливі українські домогосподарки можуть із невеликої кількості залишків продуктів приготувати святково-родинну страву. Як от, наприклад, в оповіданні «Шовковичні мафіни», де інгредієнти страв, як об'єкти дії, максимально оживленні: «...*Ірина запросила до столу всі необхідні продукти: борошно, цукор, лимон, яйця*» [Гук 2016:124]. У цьому інформативному описі привертає увагу дієслово «запросила», котре знаходиться в сильній позиції до іменників, що вказують на назви продуктів. Окрім цього, таке словосполучення «*темний, густий кисіль*» свідчать про насиченість смаку вказаної страви і про те, що її готувала справжня майстриня.

На рівень якості приготовленої страви в аналізованому оповіданні вказує й таке підрядне речення якісно-порівняльного типу: «...*батько з цікавістю дослідника куштував темний і густий, наче саме нічне небо, кисіль*» [Гук 2016:125].

У цьому оповіданні шовковичні мафіни та шовковичний кисіль виконують інформативну функцію, адже домогосподарка розповіла своїм дітям про лікувальні функції тутового дерева, чим значно урізноманітнила процес поїдання родиною страв з цієї ягоди.

У сюжет наступного оповідання Н. Гук оригінально вмонтувала рецепт страви «Крем на десерт», котру жінка на ім'я Галина удосконалювала усе своє життя. Відповідно до вікових здібностей Галини, її матуся з кожним роком ускладнювала алгоритм приготування улюбленого родинного десерту: «*У десять роцків Галя тільки допомагала матусі – колотила желатин, м'яла щосили на дощці качалкою горіхи, ложками вимірювала пудру та какао. У чотирнадцять самотійно почала виробляти десерт, заздалегідь готуючи компоненти в різних мисочках на столі, щоби не відволікатися в процесі збивання*» [Гук 2016:129]. І на цьому процес удосконалення приготування десерту не зупинився. Бо вже у двадцять років вона виявила справжній інтерес до історії появи в родинні фірмової страви, про яку їй розповіла мама. Рецепт «Крему на десерт» – це витвір, котрий сягав часів радянської кулінарії, а

поширювали його колеги з маминої роботи з уст в уста. У двадцять п'ять Галина переакцентувала увагу на те, в чому і як подавати улюблений десерт. Адже відомо, що поряд із приготуванням якісних страв посуд має дуже важливе естетичне значення, а це, в свою чергу, підсилює стимулюючу функцію страви: *«Якщо робити смакоту просто для себе та коханого, то можна використовувати пузаті великі склянки для компотів, одну порцію з'їв – і півдня ситий. Якщо для гостей і хочеться подати красиво – то «мартинки» або коньячні бокали невеличкого розміру. Але найкращий посуд для крему – це креманки під морозиво»* [Гук 2016:130]. У цьому описі акцент робиться на тому, що в українців існувала традиція буденного й повсякденного посуду (про це ми вели розмову у монографії «Поетика густативів на матеріалі української прози XIX», 2014) й святкового, тобто посуд для себе і для гостей. І вже зовсім по-іншому ставиться Галина до свого улюбленого десерту, коли їй виповнюється тридцять років. Вона абсолютно впевнена у якості приготовленої страви, їй важливо, щоб її близькі та рідні отримали гастрономічне задоволення від процесу поїдання її фірмового десерту. Тобто, Н. Гук представила еволюцію психоемоційних станів жінки у різні вікові періоди, котрі розкривають механізм життєвих навичок, що пов'язані з процесом приготування страв.

У книзі «Історій та рецептів смачного настрою» Н. Гук виявила високий ступінь поваги до страв і процесів їх приготування та споживання, продемонструвала ступінь вираженості свого та персонажного гурманства. А це, в свою чергу, свідчить про вміння митця формувати у свідомості реципієнта культуру харчування й елементи гурманства.

Більшість оповідань «Книги історій та рецептів смачного настрою» страви традиційно, як це й годиться, готують жінки, але в оповіданні «Домашня “Фанта”» письменниця відійшла від традиційного зображення жінки у ролі кулінарного гуру, віддавши це право чоловікові. Розповідаючи наступну смачну історію, Н. Гук акцентує увагу на записній книжці чоловіка, до якої він *«старанно збирав із настінних відривних календарів та періодики рецепти»* [Гук 2016:134]. Процес приготування фанти, як виявилось, навіть вплинув на



покращення стану здоров'я вже немолодого чоловіка. Смачний та вітамінізований напій призначався для вагітної невістки, а тому свекор ретельно виконував усі покрокові кулінарні операції. Н. Гук подає процесуальний розлогий опис приготування домашнього напою, не вдаючись, як у попередніх оповіданнях, до охудожнення гастрономічних операцій. Напій справив на вагітну невістку неабияке враження, адже жінка не тільки втамувала спрагу, а й отримала густативне задоволення від напою, до складу якого входили такі поживні інгредієнти: свіжа морква, апельсин, лимон. Отже, вітамінний напій виконує в проаналізованому оповіданні оздоровчу функцію.

Багатофункціональне значення має рецепт наступної страви, котрий Н. Гук презентувала в оповіданні «Кава літературна». Основна подія твору – це піст, котрий для головного персонажу твору Соломії не просто обмеження в їжі, але й можливість духовного очищення. Як відомо, під час дотримання посту існує низка страв і продуктів, котрі заборонені. Соломія, як злісна кавоманка, вирішила проявити стриманість до свого улюбленого напою – кави. Піст для дівчини виявився своєрідним порятунком, адже вона відчувала, що кількість нею випитої кави шкідливо позначаються на стані її здоров'я. Дівчина дуже виважено й грамотно підійшла до пошуку альтернативних напоїв. І таким виявився напій із карпатського цикорію, котрий «...у десять разів корисніший за каву» [Гук 2016:138].

Тож, Н. Гук використала практично всі прийоми передачі густативних якостей страв: від контекстуальних переліків та констатацій до створення складних інтертекстуальних ситуацій. А в кількох оповіданнях їй вдалося сконструювати ще й надзвичайно ефектні художні моделі та образи як процесів приготування і споживання страв, так і способів харчування представників різних національностей.

## БІБЛІОГРАФІЯ

Гук 2016 – Гук Н. Книга історій та рецептів смачного настрою / Н. Гук. – К. : Брайт Стар Паблішинг, 2016. – 160 с.

Ковпик 2014 – Ковпик С. І. Поетика густативів (на матеріалі української прози XIX століття) : монографія / С. Ковпик. – К. : Інтерсервіс, 2014. – 168 с.

Ніколенко 2015 – Ніколенко В. Гастрономічні детермінанти суспільного життя: соціологічний вимір : дисерт. на здобуття наукового ступення доктора соціологічних наук : 22.00.01 – теорія та історія соціології / В. В. Ніколенко. – Дніпропетровськ, 2015. – 663 с.

Ревель 2004 – Ревель Ж. Ф. Кухня и культура: литературная история гастрономических вкусов от античности до наших дней / Ж. Ф. Ревель ; [пер. с фр. А. Лушанова]. – Екатеринбург : У-Фактория, 2004. – 336 с.

УДК 811.112.2:23

*Логінова Г. Н.*

доктор філологічних наук,  
професор кафедри філології  
Український вільний університет  
(Мюнхен, Німеччина)

## **ОСОБЕННОСТИ ПСИХОЛИНГВИСТИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ГЕРМАНИИ: ПОЭЗИЯ КУЛЬТУРЫ СЛОВА**

*Статтю присвячено проблемі репрезентації психолінгвістичного освіти в Німеччині. Психолінгвістичний вимір є неодмінним інструментом поезії, оскільки він заявляє поетичний діалог як спосіб життя та спілкування між представниками різних культур, виявляючи ментальні особливості сприйняття різноманітної картини світу.*

**Ключові слова:** психолінгвістика, виховний процес, міжкультурна комунікація, ментальна символіка, лінгвокультурного простір

*The article is dealing with the problem of psycholinguistic education in Germany. To solve this problem, the psycholinguistic dimension is an indispensable tool, because it claims foreign language dialogue as a Way of life and communication between representatives of different cultures, revealing the mental features of the perception of a diverse picture of the world.*

**Key words:** psycholinguistics, educational process, intercultural communication, mental symbolism, linguistic and cultural space.

*Статья посвящена проблеме репрезентации психолингвистического образования в Германии. Психолингвистическая парадигма и ее поэтического диалога является незаменимой, поскольку она утверждает его как образ жизни и общения между представителями разных культур, раскрывая ментальные особенности восприятия разнообразной картины мира.*

**Ключевые слова:** психолингвистика, образовательный процесс, межкультурная коммуникация, ментальная символика, лингвокультурное пространство

Филолог, как и мир, живет разнообразием и непредвиденностью своих возможностей. И тот, кто первым назвал филологию ее именем, в семантике

которого Любовь и Мудрость слились во взаимодополняющее единство, определил тем самым на все времена глубинное призвание филолога: слышать, понимать и передавать глубинный смысл слова. Молчание и слово, взгляд и мнение, интуиция и рефлексия, созерцание и понимание – все это нехитрый инструментальный опыт человечества, породивший поэтический диалог. Проблема исследования поэтического диалога – одна из самых содержательных в направлении разработок круга вопросов современности. В целом она воспринимается в исследовательском измерении под многогранным углом зрения, то есть можно отметить, что подобная тенденция ее постановки определила путь преподавательской мысли ее решения.

Сегодня актуальной встает проблема адаптации человека в совершенно новой, по сравнению с той, где он родился и вырос, культурной среде, в результате процессов глобализации и международной миграции. Для решения этой задачи психолингвистическое образование и его роль в диалоге поэзий – важнейшее направление, так как оно утверждает иноязычный диалог как вариант общения между представителями различных этносов. Проблема отражения в языковой картине мира и определение универсального и национального в сознании представителей различных культур привлекает значительное внимание, но на данный момент является недостаточно изученной. Исходя из этого, главная цель нашего исследования – определение символики историко-философской системы культурных кодов ментальной парадигмы языковых факторов и использование ее в процессе преподавания психолингвистики. В нашем исследовании мы использовали методы сравнительного анализа и свободного ассоциативного эксперимента. Проанализируем классические исследования сокровищницы исторических достижений данного направления.

Листая страницы книги развития философии культуры слова в Германии обратимся к ее историческим корням. Рассмотрим на примере положений Брауншвейгского церковного устава Иоганна Бухенхагена, соратника Мартина

Лютера, роль этого документа в учебном процессе евангелистских школ и его влияние на развитие культуры слова в Германии.

Разработанный Иоганном Бугенхагеном в 1528 Брауншвейгский церковный устав является документом, который по-новому представляет значение школ в жизни города. Евангелистская школа преследовала две цели: во-первых, готовила учащихся к будущей профессиональной деятельности; во-вторых, воспитывала в христианском духе, что накладывало определенный отпечаток на развитии культуры речи. Рассматривая труды реформаторов (например, Мартина Лютера) и учитывая прежние формы организации Церкви и школы, устав соединил классические традиции с новаторскими идеями, главной из которых была – распространение и развитие немецкого языка. Брауншвейгский устав гласит: *«ученикам не мешает некоторое время упражняться и слушать, как говорят на немецком, чтобы не смешивать один язык с другими и не оставлять разговоров непонятными [DESB 1955:368]»*. Существует раздел, посвященный созданию Deutsche Schulen (немецких школ). Сначала были созданы школы для мальчиков, а затем и для девочек. Положение об их создании было выдвинуто лидерами Реформации. Так Мартин Лютер подчеркивает: *«Мир нуждается в хороших, умных мужчинах и женщинах для поддержки светского порядка, в котором мужчины способны были бы со знанием дела управлять страной, а женщины – воспитывать детей и вести домашнее хозяйство. Но такими мужчинами должны стать нынешние мальчишки, а такими женщинами – нынешние девочки. А для этого их нужно правильно учить и воспитывать» [Лютер, 1994:170]*.

Кто же входил в штат преподавателей городских школ? Ректором школы св. Мартина, согласно уставу, был магистр свободных искусств. Обязательность степени магистра для ректора показывала: школы в эпоху Реформации сохранили связь с университетами. Деятели Реформации обратились в университеты как в основные центры подготовки образованных людей. В уставе подчеркивалась роль квалификации учителя: *«Тот, кто обладает достаточными знаниями и опытный преподаватель с Божьей помощью*

*может наилучшим образом научить способных детей за три года, чем другие – за двадцать лет» [DESB 1955:365]. Та же мысль отражается и в лютеровской «Проповеди о том, что нужно посылать детей в школу». Он пишет: «Если бы я мог и должен был оставить проповедническую деятельность, то я не хотел бы иметь более никакую другую службу, чем быть учителем или воспитателем мальчиков, потому что я знаю, что эта профессия после служения наиболее необходима, важнейшая и самая лучшая. Молодые деревца легче гнуть и растить, несмотря на то, что некоторые при этом ломаются [Лютер 1996:149]».*

В уставе перечислялись требования не только к ректору, но и к другим преподавателям, конкретно, к помощнику ректора. Помощник руководителя школы должен был обладать достаточными профессиональными знаниями, но мог не иметь степени бакалавра. Такая должность могла принадлежать и недоучившемуся на артистическом факультете студенту, который не прошел испытаний для присвоения ему ученой степени [Koldewey 1883:78]. Исключением была работа кантора, которой посвящена отдельная глава устава. Причину внимания к работе одного из помощников ректора следует искать в том значении, какое музыка и пение приобрели в эпоху Реформации. Начало немецкой евангелистской духовной песне положил Мартин Лютер [Руттенберг 1997:80]. Во введении к сборнику духовных песен, вышедшему в 1524 г., он обозначил роль музыки и пения в процессе воспитания. По его мнению музыка, как и другие искусства, должна служить средством привлечения христиан к Богу. Особую важность приобретают духовные песни для молодых людей, которые таким образом воспринимают идеи христианства «с удовольствием», отказываясь от «легкомысленных песенок» [Лютер 1998:72]».

М. Лютер стремился ввести в богослужение пение псалмов на немецком языке, хотя не отказывался и от латыни. Так, кроме тридцати восьми немецких текстов духовных песен, в сборнике 1524 года содержались пять латинских [Jenny 1983:310]. Необходимость духовного пения в школе была отмечена и в

Брауншвейгском уставе. В разделе «О пении и чтении школьников в церкви» рекомендовалось также следить за тем, чтобы *«все дети пели, а также могли слушать латинские и немецкие проповеди, понимая их [DESB 1955:401]»*. Важную роль в утверждении Реформации в Брауншвейге сыграла сама личность Иоганна Бугенхагена. А. Чедвик сделал вывод о его *«организаторском таланте» [Chadwick 1990:69]*, Мысли и обобщения по поводу воспитания и образования, переплетаясь как веточки, создали аллею деревьев знаний, актуальных и в настоящем. В Германии существуют школы, которые носят имя Мартина Лютера, продолжая его дело. Создан также университет Мартина Лютера в Халле (земля Саксония – Анхальт). Следует подчеркнуть, что в Брауншвейгском уставе последовательно проводилась мысль: школа – неотъемлемая часть духовной жизни города, культуры слова в Германии и методов ее преподавания.

Исторически сложилось так, что наряду с термином «преподавание», «педагогика» долгое время в том же значении использовался и термин «дидактика». Впервые ввел его в научный обиход немецкий педагог В. Ратке (1571–1635), назвавший свой курс лекций «Краткий отчет из дидактики или искусство обучения Ратихия». В том же значении пользовался этим понятием и великий чешский педагог Ян Амос Коменский (1592–1670), опубликовавший в 1657 г. в Амстердаме свой знаменитый труд «Великая дидактика». По своему происхождению термин «дидактика» восходит к греческому языку, в значительный вклад в вопросы теории образования и обучения сделали А. Дистервег (1790–1816), Г. Кершенштейнер (1854–1932) и др. Традиционную дидактическую систему связывают прежде всего с именем немецкого ученого И. Ф. Гербарта (1776–1841), который, критически переосмыслил классно-урочную систему Я. А. Коменского, научно обосновал систему обучения с позиций теоретических достижений философии, этики и психологии. Целью обучения, согласно Гербарту, является формирование интеллектуальных умений, представлений, понятий, теоретических знаний. Вместе с тем он ввел принцип воспитывающего обучения, так как считал, что организация учебного

процесса и весь порядок в учебном заведении должны формировать морально сильную личность. И. Ф. Герbart основал ступени обучения с использованием психологических процессов формирования знаний, а также философско-этических представлений о личности, нашедшее свое продолжение у последователей и учеников Герbartа (Т. Циллер, О. Вильман, В. Рейн и К. Стой).

XXI век рождает новые подходы к образованию, новые направления в образовании. В столице Германии Берлине существует Университет имени Гумбольдта, где изучают психолингвистику. Рассмотрим методы преподавания, учитывающие ментальную символику межкультурного диалога. Одна из классических проблем обучения, стоящих перед человечеством – проблема диалога. О языке диалога написано уже так много, что по образному выражению Ж. Батая, *«образовалась высокая песчаная дюна, созданная человеческой мыслью»* [Батай 1997:5]. Согласно М. Хайдеггеру, внимание к мысли привлекается искусством *«рукоделия письма в диалоге языка»* [Heidegger 1980:96]. Поэтому *«язык можно рассматривать как старый город: уютный город, состоящий из улиц и площадей, старых и новых домов, а также домов с пристройками из разных времен. И все это дополняется новостройками новых пригородов»* [Витгенштейн 1995:145]. Лингвистический статус проблемы диалога в бытии человека определяет неиссякаемый интерес к познанию закономерностей его речи, которая придает общению в межкультурном пространстве особую символику цветов и красок. Именно *«язык создает при помощи системы своих значений и ассоциаций в концептуальной модели мира национально-культурную раскраску»* [РЧФ 1998:96]. Поэтому *«язык – это сложный набор символов, а каждый символ лаконично определяет определенное явление внешнего мира той среды, в которой живут и творят носители конкретного языка»* [Lehner 1989:102]. Символика представляет собой *«мостик через пропасть, разделяющую отправителя и получателя информации при помощи лингвистического «мира звуков»* [Чейф 1995:165].

Философское развитие культуры слова является результатом внутреннего взаимодействия языковых факторов или следствием свободных ассоциаций в языке. Отсюда выводится ассоциативно-символическая функция внутренней формы слова, под которой понимают образно-мотивированную связь между теми элементами, которые создают в слове различные эмотивные и стилистические эффекты. Например, в каждом из глаголов дрожать, трястись, страдать, имеющих значение «трястись (телом)», развилось значение «бояться». Этот семантический переход в русском языке подтверждается аналогичными переходами в немецком: Grauen «ужас», фобия «непреодолимый, навязчивый страх» – «волнение» – лат. commovēre «возбуждать, волновать»; нем. Regung «чувство, порыв»; Aufregung, Erregung «возбуждение, волнение» regen «двигать, шевелить»; нем. Bewegung «волнение, движение»; нем. Rührung – «волнение»; führen «шевелить, двигать». Ассоциативная способность – это способность создавать вербальные образы, так как, прежде всего, для этого необходимо представление. Ортега-и-Гассет, исследуя представление, создал концепцию, согласно которой не объекты движутся по направлению к субъекту, а субъект их сам в себе возбуждает. *«Нужно только схватить и мы увидим в событии кентавра, который галопом, распустив хвост и гриву, мчится за ветром сквозь изумрудные луга за неуловимыми тенями белых нимф»* [Ortega y Gasset 1998:68]. Согласно И. В. Фон Гете, пальма первенства тоже принадлежит *«вечно юной и беспокойной дочери Юпитера – Фантазии»* [Goethe 1998:126]. Креативный аспект внутренней формы слова можно рассмотреть как процесс конструирования вербального образа, который использует следующие средства мышления: комбинирование, аналогизирование, трансформацию. Путем комбинирования создаются другие объекты и образы. Типичные его приемы: агглютинация (сочетание в одном образе любых качеств и частей) и включение (дополнение образа таким фрагментом, что делает его необычным). На панцире *«волшебной черепахи, которая вышла из реки, был очерчен космический трактат»* [Goethe 1998:59].



Психолінгвістическа парадигма діалога спілкування допомагає зрозуміти внутрішній світ особистості. Людина бачить світ, в якому живе, крізь вуаль емоцій, накопленого досвіду і тільки в процесі спілкування з іншими людьми можливо відкриття глибини його сутності, оскільки світ цей невимірно глибокий, тому що освітлює картину ментального світобачення. Згідно з твердженням відомого німецького філософа В. фон Гумбольдта, *«мова є зовнішнім відображенням внутрішнього світу нації»* [Гумбольдт 1994:165]. Кожна людина визначає в словах своєї мови ставлення до речей і понять, тобто відображає своє їх розуміння і засвоєння. Тому *«слова однієї мови містять більше елементів чуттєвої образності, другої – більш духовної, третьої – більш благорозумне відображення понять»* [Гумбольдт 1994:379]. Лексичний склад певної мови дає можливість дослідити і більш складні особливості ментальності. Так, наприклад, з допомогою аналізу мовних явищ можна визначити роль, яку грає особистість в певній етнічній середі, а також співвідношення колективних і індивідуальних установок. Навіть кількісні параметри можуть надати певну інформацію: так, в українській мові налічується близько двох тисяч слів для вираження індивідуалістических рис особистості, в німецькій – чотири тисячі, а в англійській – сімнадцять тисяч слів.

М. Бахтін з цього приводу писав: *«Ми ставимо чужій культурі нові питання, яких вона сама собі не ставила. Ми шукаємо в ній відповіді на наші питання, і чужа культура відповідає нам, відкриваючи перед нами свої нові сторони, нові смислові глибини. Без цих питань (но, звичайно, питань серйозних, справжніх) неможливо творчо зрозуміти іншого і себе самого. При такій діалогічній зустрічі двох культур вони не зливаються і не змішуються, кожна зберігає своє єдинство і відкриту цілісність, але вони взаємно збагачуються»* [Бахтін 1996:35]. Бар'єри спілкування представляють собою «втечу в роздумування відповіді», оскільки тільки *«думка дає в своїй мові слово невідомому значенню буття»* [Heidegger 1980:219]. Якщо

рассмотреть эту известную хайдеггеровскую метафору в общем контексте его работ, то можно заметить, что для выдающегося философа речь является не столько средством для выражения мысли, сколько способом актуализации первобытных смыслов, присущих языку. Поэтому нужно уметь *«вслушиваться в бытие сущего», «слышать глубокую тишину [Heidegger 1980:126]»*. В молчаливом взаимодействии, мимике и жестах, языковые символы отражаются, по крайней мере, в снятом виде, они, образно говоря, выступают как коммуникативное действие во время *«разговора сквозь ограду в саду»*. Невербальные характеристики являются яркими показателями эмоционального состояния, отражением бессознательных процессов. Для К. Г. Юнга *«бессознательное – безграничная историческая сокровищница» [Jung 1991:131]*. Символы предстают немymi элементами общей картины бессознательного, так как постижение системных характеристик которого может стать возможным благодаря их интерпретации.

Вербализация символов открывает путь целостного познания личности в ее сознательных и бессознательных проявлениях, представляющие собой творческий процесс понимания человека. Согласно М. Хайдеггеру, личность – живое существо, которому среди других его способностей присуща и речь. Язык является *«дом бытия, проживая в котором человек существует, поскольку оберегая истину бытия, принадлежит ей» [Heidegger 1980:126]*. Исследование этого образа языка составляет одну из первоначальных оригинальных версий лингвистического поворота в философии языка. Именно от М. Хайдеггера берет начало традиция рассмотрения языка как способа постижения человеком мира и открытия мира в себе как *«дома бытия»*. Собственно, это метафорическое высказывание немецкого мыслителя и составляет коннотацию языка и жизненного пути человека.

Рассмотрим символику ее цветов. Цвет символизирует результат восприятия и наблюдения человека за природой. Эллины считали, что основными цветами являются белый (молоко), красный (кровь) и черный (человеческая грусть). Украинская ментальная память приоритезует именно эти

цвета. Белый цвет как чистая книга-полотенце, на котором вышит жизненный путь человека, а два цвета – красный и черный, символизируют радость и печаль (в современной интерпретации) или родную землю, которую надо защищать кровью. С данной точки зрения символы выступают результатом сотрудничества сознания и подсознания, или ментальной самореализации. Форма же ментальной самореализации – это «образный априоризм», который по выражению К. Г. Юнга – «футляр, определяющий содержание» [Jung 1992:112]. Интересно, что названия страстных или неприятных чувств мотивируются лексикой горения, а душевное беспокойство и растерянность – названиями мутной воды. Обращает на себя внимание тот факт, что анализу неславянских языков – романских и германских, за небольшими исключениями, не присуща метафорическая мотивация названий эмоций лексикой, обозначающей огонь, бурю и спокойствие в природе. Такую мотивацию можно считать специфической для общеславянской языковой картины.

Важным открытием в исследовании феномена цвета стал естественный круг цвета И. В. фон Гёте. По его мнению, основными цветами являются: желтый, синий и красный, которые образуют равносторонний треугольник. При смешивании этих цветов в определенных пропорциях можно получить другие цвета. В XVIII веке в Германии была распространена практика применения цветов для обозначения определенных факультетов, то есть для обозначения той или иной области науки. Так: «*символическим цветом теологического факультета считался цвет schwarz (черный), медицинского – rot (красный), философского факультета – violett (фиолетовый)*» [Altmann 1999:3]. И новое поколение немецких и славянских студентов, изучающих свою историю, пишут новую символическим языком межкультурного диалога, символическим языком поэзии. Следовательно, фактор аналитической составляющей, являющийся доминирующим в приведенной модели диалога, особенно важен для гармонизации отношений личности молодого человека с окружающей его действительностью. Ментальность символики системы культурных кодов переплетается с психолингвистическим измерением ее национальных доминант,

освещающая пути их дальнейшего изучения и использования полученных результатов в поэтическом диалоге. Поэзия – это колыбель народа, река, «питающая мир» и психолингвистическая парадигма поэтического диалога играет важную роль в ментальном отражении особенностей национальной культуры я думаю, что данное исследование – это начало пути для дальнейших разработок в этом направлении.

## БИБЛИОГРАФИЯ

Батай 1997 – Батай Ж. Внутренний опыт / Жорж Батай ; [пер.с фран. Г. К. Косикова]. – СПб. : Аксиома, 1997. – 312 с.

Бахтин 1996 – Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Михаил Михайлович Бахтин. – М. : Искусство, 1996. – 445 с.

Витгенштейн 1995 – Витгенштейн Л. Логика исследования / Людвиг Витгенштейн ; [пер. с нем. Е. Попович ]. – Х. : Фолио, 1995. – 309 с.

Гумбольдт 1994 – фон В. Избранные труды по языкознанию / Вильгельм фон Гумбольдт; [пер. с нем.] – М. : Гнозис, 1994. – 397 с.

Лютер 1994 – Лютер М. К советникам всех городов земли немецкой. О том как надлежит утверждать и поддерживать христианские школы / Лютер М. Время молчания прошло : Избранные произведения 1520-1526 / Пер. с нем. Е. Попович. – Харьков : Око, 1994. – 212 с.

Лютер 1998 – Лютер М. Предисловие к «Книжечке духовных песен» / Мартин Лютер. Жизнь и дело / Пер. с нем. – Харьков : Майдан, 1998. – 214 с.

Лютер 1996 – Лютер М. Проповедь о том, что нужно посылать детей в школу / Мартин Лютер реформатор, проповедник и педагог / Пер. с нем. – М. : Роу, 1996 – 248 с.

РЧФ 1998 – Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира / Б. А. Серебренников, Е. С. Кубрякова, В. И. Пустовалова. – М. : Наука, 1998 – 215 с.

Руттенберг 1997 – Руттенберг В. Н. Титаны Возрождения / В. Н. Руттенберг – Л. : Наука, 1997 – 154 с.

Чейф 1995 – Чейф У. Значение и структура языка / Уоллес Чейф ; [пер. с англ. Г. С. Щура] – М. : Наука, 1995. – 312 с.

Altmann 1999 – Altmann H. Zu methodischen Problemen der semantischen Beschreibung von Farbadjektiva im Deutschen Deutschen / H. Altmann // Words, lexems, concepts – approches to the lexicon. Studies in honour of L. Lipka. – Tübingen : Narr, 1999. – S. 200–212.

Bode 1985 – Bode H. Johannes Bugenhagen : Die Schulkonzeption eines Reformators / Johannes-Bugenhagens // Festschrift des Katharineums zu Lübeck – Lübeck : Kaiser undMietzner, 1985. – S. 16–27.

Chadwick 1990 – Chadwick O. The Reformation / Owen Chadwick – London : Penguin Books, 1990. – 463 p.

DESB 1955 – Der erborn stadt Brunswig christlike ordeninge to denste dem hilgen evangelio, christliker leve, tucht, frede und eynicheit. Ock darunder vele christlike lere vor de borgere // EKO. – Tübingen : Mohr, 1955. – Bd. 6. Halbband 1. – S. 348–455.

Goete1963 – Goete J. F. G. Die evangelischen Kirchenordnungen Westfalens im Reformationsjahrhundert / J. F. G. Goete // Westfälische Zeitschrift. – 1963. – Bd. 113. – S. 111–168.

Goethe 1993 – Goethe J. W. Über Kunst / Johann Wolfgang von Goethe – Berlin: Aufbau-Verlag, 1993. – 562 s.

Heidegger 1980 – Heidegger M. Unterwegs zur Sprache / Martin Heidegger – Tübingen, 1980. – 270 s.

Jenny 1983 – Jenny M. Luthers Gesangbuch // Leben und Werk Martin Luthers von 1526 bis 1546. – Berlin : Evangelische Verlagsanstalt, 1983. – Bd. 1. – S. 303–321.

Jung 1991 – Jung C. G. Commentary on The Secret of the Golden Flower / Carl Gustav Jung // CW. – vol. 13. – N.Y. : Rutledge, 1991. – P. 124 – 257.

Jung 1992 – Jung, C. G Two essays on analytical psychology / Carl Gustav Jung – B., N.Y.: De Grouter, 1992. – 342 p

Koldewey 1883 – Koldewey F. Ein Zeitbild aus dem Jahrhundert der Reformation / F. Koldewey – Halle : Verein für Reformationgeschichte, 1883. – VI, 80 s.

Lacan 1998 – Lacan J. Language of the self / Jacques Lacan – N.Y. : Columbia UP, 1998. – 432 p.

Lehner 1989 – Lehner E. Symbols, Signs and Signets / Ernst Lehner – New York, 1989. – 278 p.

Ortega y Gasset 1991 – Ortega y Gasset. España invertebrada / José Ortega y Gasset – Barcelona, 1991. – 268 p.

УДК 82.09

**Любецкая В. В.,**  
кандидат филологических наук,  
старший преподаватель кафедры языковой  
и общегуманитарной подготовки иностранцев,  
ИМО ОНУ имени И. И. Мечникова

### **ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ВИДЕНИЯ В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»**

*У запропонованій статті розглядається унікальний художній досвід Ф. М. Достоевського у сфері зорового сприйняття світу, бачення, одухотвореного та олюдненого. Предметом художнього бачення письменника стає безпосереднє мислення (ідея). Роман «Ідіот» поліфонічний, з безліччю рівноправних свідомостей (голосів), що перебувають в єдності і зберігають свою некупність. Крім цього, у даному творі – багатогранне бачення. Болісне і пристрасне, воно відкриває приховане і потаємне в духовному, виразному модусі. Цілий світ, переломлений через свідомість кожного з героїв, суб'єктивний, але набуває сенсу і значення в своїй єдності.*

**Ключові слова:** персоналізм, роман, поліфонія, бачення, світ, краса.

*The proposed article considers the unique artistic experience of F. M. Dostoevsky in the sphere of visual perception of the world, a vision, which is spiritualized and humanized. The subject of the writer's artistic vision is immediate thinking (idea). The novel «Idiot» is polyphonic, with a multitude of equal consciousnesses (voices), staying in unity and preserving their non-merging. There is also a multifaceted vision in this work. Excruciating and passionate, it reveals the hidden and the inmost in the spiritual, expressive mode. The whole world, refracted through the consciousness of each of the heroes, is subjective, but acquires meaning and significance in its unity.*

**Key words:** personalism, novel, polyphony, vision, peace, beauty.

*В предложенной статье рассматривается уникальный художественный опыт Ф. М. Достоевского в сфере зрительного восприятия мира, видения, одухотворенного и очеловеченного. Предметом художественного видения писателя становится непосредственное мышление (идея). Роман «Идиот» полифоничен, с множеством равноправных сознаний (голосов), пребывающих в единстве и сохраняющих свою*

*неслиянность. Кроме того, в данном произведении – многогранное видение. Мучительное и страстное, оно открывает сокрытое и сокровенное в духовном, выразительном модусе. Целый мир, преломленный через сознание каждого из героев, субъективен, но приобретает смысл и значение в своем единстве.*

**Ключевые слова:** персонализм, роман, полифония, видение, мир, красота.

Уникальная способность художника гениального – особое видение мира: *«... писатель исторгает свой внутренний образ в литературном сознании, которое становится слепком его духовного мира»* [Терц 2009:232]. Так гоголевская проза чрезвычайно поэтична в том числе благодаря своей визуальности, магии и мании зрительного чувства. Значительную роль играет визуальное восприятие в творчестве Л. Н. Толстого, И. А. Гончарова, И. С. Тургенева. Художественный опыт Ф. М. Достоевского иной, это «реализм в высшем смысле», который подает зрительные образы опосредованно, через восприятие героев, их глазами. По справедливому замечанию К. В. Мочульского, *«мир природный и вещный не имеет у Достоевского самостоятельного существования, он до конца очеловечен и одухотворен»* [Мочульский 1995:363]. Можно сказать, что предметом художественного видения становится непосредственное мышление. «Художественное видение мысли» сделало Ф. М. Достоевского «великим художником идеи» [Бахтин 1972]. Романы Ф. М. Достоевского полифоничны (по М. М. Бахтину), то есть у писателя доминирует голос (точнее голоса), формирующие идеи и мировидение. Новый тип художественного мышления, открытие в области художественной формы – полифонический роман Ф. М. Достоевского: «Этот тип художественного мышления нашел свое выражение в романах Достоевского, но его значение выходит за пределы только романного творчества и касается некоторых основных принципов европейской эстетики. Можно даже сказать, что Достоевский создал как бы новую художественную модель мира, в которой многие из основных моментов старой художественной формы подверглись коренному преобразованию [Бахтин 1972]. Итак, *«множественность самостоятельных и неслиянных голосов» есть подлинная полифония голосов полноценных: «Не множество характеров и судеб в едином*

*объективном мире в свете единого авторского сознания разворачиваются в его произведениях, но именно множественность равноправных сознаний с их мирами сочетается здесь, сохраняя свою неслиянность, в единство некоторого события. Главные герои Достоевского действительно в самом творческом замысле художника не только объекты авторского слова, но и субъекты собственного, непосредственно значащего слова ... В этом смысле образ героя у Достоевского – не обычный объектный образ героя в традиционном романе» [Бахтин 1972].*

С голосом у Ф. М. Достоевского связано зрительное восприятие – видение, оно многогранно, калейдоскопично, и находится, как правило, внесистемно-монологической рамки единого мировоззрения. Мир Ф. М. Достоевского глубоко персоналистичен, *«всякую мысль он воспринимает и изображает как позицию личности»* [Бахтин 1972], поэтому зрительные образы у Ф. М. Достоевского важны не сами по себе, а в их духовном, выразительном модусе, существующие как факт в сознании героев писателя. Из этого следует, что вещный и внешний мир у писателя преломлен через сознание каждого из героев, оценивается крайне субъективно, но приобретает смысл и значение в своем единстве. Даже описание внешности героев строится у Ф. М. Достоевского иначе, чем психологические портреты, традиционные для критического реализма. Писатель не дает детального описания, визуальный образ персонажа представлен глазами других героев. В романе «Идиот» о невероятной красоте Настасьи Филипповны мы узнаем, благодаря видению иными героями ее образа (портрета): *«Так это Настасья Филипповна? – промолвил он, внимательно и любопытно поглядев на портрет, – удивительно хороша! – прибавил он тотчас же с жаром. На портрете была изображена действительно необыкновенной красоты женщина. Она была сфотографирована в черном шелковом платье, чрезвычайно простого и изящного фасона; волосы, по-видимому, темно-русые, были убраны просто, по-домашнему; глаза темные, глубокие, лоб задумчивый; выражение лица страстное и как бы высокомерное. Она была несколько худа лицом, может*



*быть, и бледна...*» [Достоевский 1981:30]. Слова «удивительно хороша» с жаром произносит князь Мышкин, все остальное описание будничное, сдержанное, как будто автор угадывает черты своей героини, что можно заключить из следующих фраз: «волосы, *по-видимому*, темно-русые», «выражение лица страстное и *как бы* высокомерное», «она была несколько худа лицом, *может быть*, и бледна». Полнотой зрения автор не обладает, в «удивительной красоте» Настасьи Филипповны скрыта и маска, и лицо, и лик. Маски предназначены для разных героев (Гани, семьи Епанчиных и других «чужих», равнодушных людей), лицо и сияющую внешнюю красоту созерцает, и передает читателю свое впечатление, Рогожин, лик дано прозреть князю Мышкину, увидевшему закопченную икону в образе Настасьи Филипповны, застывшую, странно-страдающую красоту ее лица. Взгляд Рогожина направлен на поверхность, князь Мышкин смотрит в глубину. Два этих основных взгляда (и два голоса) одновременно присутствуют и значимы для понимания образа Настасьи Филипповны, а также и мира в романе в целом. Князь Мышкин обладает безграничным зрением, стирает все возможные границы и ограничения. Но и другие герои интересны своим зрительным восприятием действительности, интенсивным до неправдоподобия. Пропуская свои чувства через зрительный нерв, герои романа постигают мир через отдельные образы. Пристальное внимание мучительно и страстно, оно захватывает героя и читателя Ф. М. Достоевского и «стоит перед глазами» [Достоевский 1981:22]. Вспомним, что в случае с Настасьей Филипповной самозабвенное созерцание ее красоты достигает наибольшего эмоционального накала. Так для Рогожина самый первый взгляд на нее становится роковым: «*Я тогда, князь ... через Невский перебежал, а она из магазина выходит, в карету садится. Так меня тут и прожгло*» [Достоевский 1981:12]. В тот же вечер Рогожин спешит в театр преподнести подарок Настасье Филипповне, увидеть ее: «*Я ... на час втихомолку сбегал и Настасью Филипповну опять видел; всю ту ночь не спал... Что у меня тогда под ногами, что предо мной, что по бокам – ничего я этого не знаю и не помню*» [Достоевский 1981:13]. Для Рогожина все остальное

перестает существовать в присутствии Настасьи Филипповны, она – предмет его безумной страсти. Но «пристальное взглядывание» в лица характерно не только для одного Рогожина. Князь глядит на портрет Настасьи Филипповны и пытается «разгадать что-то, скрывавшееся в этом лице и поразившее его давеча»: *«Давешнее впечатление почти не оставляло его, и теперь он спешил как бы что-то вновь проверить. Это необыкновенное по своей красоте и еще по чему-то лицо сильнее еще поразило его теперь. Как будто необъятная гордость и презрение, почти ненависть, были в этом лице, и в то же самое время что-то доверчивое, что-то удивительно простодушное ... Эта ослепляющая красота была даже невыносима ... странная красота»* [Достоевский 1981:78]. Портрет (даже не сама героиня) не оставляет равнодушным никого: *«Генеральша несколько времени, молча и с некоторым оттенком пренебрежения, рассматривала портрет Настасьи Филипповны... – Да, хороша, – проговорила она наконец, – очень даже ...Так вы такую-то красоту цените? – обратилась она вдруг к князю. – Да... такую... – отвечал князь с некоторым усилием. – То есть именно такую? – Именно такую. – За что? – В этом лице... страдания много... – проговорил князь, как бы невольно ... – Экая сила! – вскричала вдруг Аделаида, жадно всматриваясь в портрет ... – Такая красота – сила, – горячо сказала Аделаида, – с такой красотой можно мир перевернуть!»* [Достоевский 1981:78]. Упорное молчание Аглаи, взглянувшей на портрет мельком и закусившей губы, красноречивое свидетельство того, что красота Настасьи Филипповны зацепила и уязвила ее самолюбие. При личной встрече с Настасьей Филипповной князь потерялся совершенно: *«Князь снял запор, отворил дверь и – отступил в изумлении, весь даже вздрогнул: перед ним стояла Настасья Филипповна. Он тотчас узнал ее по портрету...»* [Достоевский 1981:99]. Князь тронут, поражен до того, что не может выговорить и слова, в дальнейшем он весь вечер смотрит в лицо героини пронизывающим и скорбным взглядом, сопереживая ей полностью и понимая ее как никто другой: *«Я давеча ваш портрет увидал, и точно я знакомое лицо узнал. Мне тотчас показалось, что вы как будто звали меня...»*

[Достоевский 1981:163]. Удивительно, что зрение князя – область откровения, он видит суть каждого человека, происходит это вдруг и невольно, но поражает окружающих своей откровенностью, неуместностью, предельной искренностью, простотой. Вглядываясь в Аглаю, князь Мышкин видит и ее прекрасное лицо, но взгляд его «странен» для Аглаи, она производит совсем иное впечатление на князя и потому проигрывает Настасье Филипповне: «Иногда *вдруг* он начинал *приглядываться* к Аглае и по пяти минут не отрывался *взглядом* от ее *лица*; но *взгляд* его был слишком *странен*: казалось, он *глядел* на нее как на предмет, находящийся от него за две версты, или как бы на *портрет* ее, а не на нее самое. – Что вы на меня так *смотрите*, князь? – сказала она *вдруг*, прерывая веселый разговор и смех с окружающими. – Я вас боюсь; мне все кажется, что вы хотите протянуть вашу руку и дотронуться до моего *лица* пальцем, чтоб его пощупать. Не правда ли, Евгений Павлыч, он так *смотрит*?» [Достоевский 1981:334]. Внимательно приглядевшись к отношениям, которые складываются у Настасьи Филипповны с князем Мышкиным и Рогожиным можно убедиться, что они совершенно особые. Это сложно назвать любовью или ненавистью, герои притягиваются друг к другу, они «закованы странной близостью», чувствуют друг друга на расстоянии, понимают друг друга без слов, угадывают незримое, пророчествуют, проецируют события до их реального воплощения. Данные герои воспринимают друг друга именно в свете своего видения, утверждая образ, запечатленный в их сознании. Созданный образ лишь частично равен образу реальному, что собственно и порождает непредсказуемость и фатальность таких непростых отношений. Настасье Филипповне предлагает руку князь, но она бежит от него (и от себя) к Рогожину. Рогожин, встретив у дома Настасьи Филипповны князя Мышкина, с которым он побратался и «уступил» свою возлюбленную, неожиданно решает его убить. Князь ради Настасьи Филипповны оставляет Аглаю, но она снова убегает из-под венца от князя к Рогожину. Все эти события обуславливают и трагическую развязку романа. Наиболее значительны и устойчивы видения князя. Неслучайно

Ф. М. Достоевский проводит параллель между своим героем и «Дон Кихотом Ламанчским» Сервантеса (шутка Аглаи про Дон Кихота весьма показательна). Для Ф. М. Достоевского образ Дон Кихота был «всею законченнее из прекрасных лиц в литературе христианской» [Достоевский 2006]. Дон Кихот живет в своем мире, в видениях, навеянных ему чтением рыцарских романов. Воображаемый мир перемешивается с миром реальным (ветряные мельницы предстают великанами, стадо баранов – вражеским войском и т. д.) Мышление князя Мышкина близко образу мыслей Дон Кихота, что и является основополагающей чертой, формирующей жизненную философию героя и его видение жизни. Но князь не живет абсолютно в воображаемом мире, поэтому и не является человеком сумасшедшим, он скорее юродивый, хотя его и называют «идиотом», но прислушиваются к его мнению и духовно зависимы от него многие герои. В самом сокровенном исповедуются князю, просят и нуждаются в его участии. То есть существует незримая, обратная связь между князем и целым миром. Видение князя часто со знаком плюс или трагично по своей сути (он провидец и создатель событий одновременно), в то время как Рогожина – со знаком минус, и это тоже влияет на мир, на его гармонию и целостность. Однако творческая и пророческая сила воображения, видения *«оказывается проклятием «князя Христа»: ему нельзя ничего предвидеть, ибо все исполняется по его подозрениям. Он несет ответственность за каждую свою мысль»* [Назирова 2005:193]. Предвидеть и видеть в случае князя фактически синонимы. Так, например, он предвидит покушение Рогожина. Как только князь приезжает в Петербург «при выходе из вагона ... вдруг померещился странный, горячий взгляд чьих-то двух глаз», потом он спешит из Летнего сада единственно с тем, чтоб увидеть «давешние глаза»: «Да, это были *те самые* глаза (и в том, что *те самые*, нет уже никакого теперь сомнения!), которые сверкнули на него утром, в толпе, когда он выходил из вагона Николаевской железной дороги; те самые (совершенно те самые!), взгляд которых он поймал потом давеча, у себя за плечами, садясь на стул у Рогожина. Рогожин давеча отрекся: он спросил с искривленной, леденящей улыбкой: *«Чьи же это были*

*глаза?»* И князю ужасно захотелось подойти к Рогожину и сказать *ему*, «чьи это были глаза!» [Достоевский 1981:223]. Князь думает о том, что Рогожин убьет, он решает это про себя, хотя и сомневается в правомерности такой мысли: «...но... разве решено, что Рогожин убьет?! – вздрогнул вдруг князь. «Не преступление ли, не низость ли с моей стороны так цинически-откровенно сделать такое предположение!» – вскричал он ... Он разом вспомнил и давешний Павловский вокзал, и давешний Николаевский вокзал, и вопрос Рогожину прямо в лицо о *глазах*, и крест Рогожина, который теперь на нем, и благословение его матери, к которой он же его сам привел, и последнее судорожное объятие, последнее отречение Рогожина, давеча, на лестнице, – и после этого всего поймал себя на непрерывном искании чего-то кругом себя...» [Достоевский 1981:220]. Князь близит развязку: «Сейчас все разрешится!» – с странным убеждением проговорил он про себя ... Он ступил уже один шаг, но не выдержал и обернулся. Два давешние глаза, *те же самые*, вдруг встретились с его взглядом. Человек, таившийся в нише, тоже успел уже ступить из нее один шаг. Одну секунду оба стояли друг перед другом почти вплоть. Вдруг князь схватил его за плечи и повернул назад, к лестнице, ближе к свету: он яснее хотел видеть лицо. Глаза Рогожина засверкали, и бешеная улыбка исказила его лицо. Правая рука его поднялась, и что-то блеснуло в ней; князь не думал ее останавливать. Он помнил только, что, кажется, крикнул: – Парфен, не верю!.. Затем вдруг как бы что-то разверзлось пред ним: необычайный внутренний свет озарил его душу ... С ним случился припадок эпилепсии» [Достоевский 1981:225–226]. Глаза Рогожина для князя Мышкина – знамение неизбежного убийства, невольное впечатление, которое переходит в полное убеждение, что так тому и быть. Князь вызывает и формирует данное видение. Мир вокруг него погружается во мрак, все становится тяжелым, бредовым, сумрачным, князь блуждает в потемках сознания буквально перенося это в реальный мир, в хождение по городу. Он идет, не замечая дороги, мучительно напрягает внимание, всматривается во все, что попадает ему на *глаза*, небо, Нева... Усиливается эпилептическое состояние и медленно

надвигается гроза... Князь доводит свое видение до яркости и отчетливости в момент встречи с Рогожиным. И в момент припадка сознание героя гаснет, но к нему приходит иное, высшее видение небесной гармонии. Длится это пару секунд, а потом все погружается во мрак. Перестает видеть князь и перестаем видеть мир его глазами и мы: «Известно, что припадки эпилепсии, собственно самая *падучая* приходит мгновенно ... искажается лицо, особенно взгляд ... Страшный, невообразимый ... вопль вырывается из груди ... Представляется даже, что кричит как бы кто-то другой, находящийся внутри этого человека ... вид человека в падучей производит решительный и невыносимый ужас, имеющий в себе даже нечто мистическое. Надо предположить, что такое впечатление внезапного ужаса, сопряженного со всеми другими страшными впечатлениями той минуты, вдруг оцепенили Рогожина на месте и тем спасли князя от неизбежного удара ножом, на него уже падавшего» [Достоевский 1981:226]. Видение мира и другого в мире – двойственный «дар». Как уже было отмечено выше, образ Настасьи Филипповны обладает большой силой и завораживает многих, князя Мышкина тоже, но и его видение героини оказывает не менее сильное влияние на саму Настасью Филипповну. Вначале князь по портрету составляет для себя идеальный облик Настасьи Филипповны (образ не только красоты, но и добра), которому позже она пытается соответствовать. Наблюдая за вызывающим поведением Настасьи Филипповны в доме у Гани, князь не выдерживает и восклицает: *«А вам и не стыдно! Разве вы такая, какую теперь представляете. До может ли это быть! – вскрикнул вдруг князь с глубоким сердечным укором ... Я ведь и в самом деле не такая, он угадал, – прошептала она быстро, горячо, вся вдруг вспыхнув и покрасневшись...»* [Достоевский 1981:114]. В дальнейшем влияние князя на душу Настасьи Филипповны усиливается, она всеми силами пытается его разуверить в своем «совершенстве» и в тоже время стремится к свету, который исходит от князя и не чужд ей самой. Но она боится этого света и потому бежит с Рогожины от предложения князя Мышкина. Затем возвращается к князю, и они проводят какое-то время вместе, время мучительное для князя,

опустошающее, когда вместо любви появляется жалость: «О, я любил ее; о, очень любил... но потом... потом... потом она все угадала ... Что мне только жаль ее, а что я.. уже не люблю ее» [Достоевский 1981:418]. Но оставить Настасью Филипповну князь Мышкин не может, это его боль, наваждение, его крест. Над ним сохраняется таинственная власть лица, при виде которого князь теряет всякое самообладание. Перед ее лицом он чувствует свое бессилие и испытывает поистине мистический ужас: «Несколько раз припоминал он в эти шесть месяцев то первое ощущение, которое произвело на него *лицо* этой женщины, еще когда он увидел ее только на портрете; но даже во впечатлении от портрета, припоминал он, было слишком много тяжелого. Тот месяц в провинции, когда он чуть не каждый день виделся с нею, произвел на него действие ужасное, до того, что князь отгонял даже воспоминание об этом еще недавнем времени. В самом *лице* этой женщины всегда было для него что-то мучительное ... *лицо* это еще с портрета вызывало из его сердца целое страдание жалости» [Достоевский 1981:337]. Настасья Филипповна «помешанная» и князь не в силах разогнать мрак, угнездившийся в ее больной душе. Верное впечатление оставляет лицо Настасьи Филипповны на князя Мышкина – это обреченность, это ужасный и неотвратимый конец – смерть. В образе Настасьи Филипповны все отчетливее вырисовываются трагические и фатальные черты (при каждой новой встрече и во сне князя, где поведение героини напоминает поведение Рогожина, манящего князя посмотреть на труп Настасьи Филипповны, это наложение образов создает видение преступления). «Вглядывание» открывает неотвратимую катастрофу. В образе Настасьи Филипповны и красота, спасающая мир, и красота мнимая, пугающая, губящая (видение Рогожина). Ее физическая гибель следствие развоплощения, одержимости, увиденной или предначертанной взглядом князя. Одновременно с исчезновением героини меркнет сознание князя, в котором угасает особое видение мира, сходит с ума и Рогожин, приобретая молчаливую неподвижность портрета.

Чрезвычайно пристальное внимание к глазам, взглядам и видению характерно для романа «Идиот». Герои пристально наблюдают друг за другом, постоянно смотрят и всматриваются, что определяет характер их взаимоотношений и восприятие действительности в целом. Роман «Идиот» наполнен зрительными образами, Ф. М. Достоевский создает визуальный мир, в котором все картины порождены сознанием героев. Таким образом, видение в романе приобретает новое измерение, герои одарены даром «глядеть» и «видеть», прозревать, пророчествовать, побуждать к действию взглядом. Душевные глубины других наиболее понятны князю Мышкину, он воспринимает мир через свое особое видение, формируя целостные, идейно значимые образы, которые доступны лишь внутреннему взору других героев и то в моменты особого духовного напряжения. Видение в романе «Идиот» – непреложный факт душевной жизни героев, оно символично и многогранно в произведении Ф. М. Достоевского.

## БИБЛИОГРАФИЯ

Терц 2009 – Терц А. В тени Гоголя / А. Терц. – М. : КоЛибри, 2009. – 670 с.

Мочульский 1995 – Мочульский К. В. Гоголь. Соловьев. Достоевский / К. В. Мочульский. – М. : Республика, 1995. – 607 с.

Бахтин 1972 – Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского [Электронный ресурс] / М. М. Бахтин. – Режим доступа : <https://studfiles.net/preview/460715/>.

Достоевский 1981 – Достоевский Ф. М. Идиот : роман четырех частях / Ф. М. Достоевский. – М. : Сов. Россия, 1981. – 592 с.

Достоевский 2006 – Достоевский Ф. М. Записки о русской литературе [Электронный ресурс] / Ф. М. Достоевский. – Режим доступа : <http://croquis.ru/2330.html>.

Назирова 2005 – Назирова Р. Г. Специфика художественного мифотворчества Ф. М. Достоевского : сравнительно-исторический подход // Русская классическая



література : сравнительно-исторический подход / Р. Г. Назиров. – Уфа : РИО БашГУ, 2005. – С. 189–198.

УДК 821.1612 – 36.09: 398.23 (477)

**Мельник Н. Г.,**  
кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри  
української та світової літератур  
ДВНЗ «Криворізький державний педагогічний університет»

## **СУЧАСНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ АНЕКДОТ ПРО МОСКАЛІВ: ДИНАМІКА ТРАДИЦІЇ**

*У статті досліджуються сучасні народні анекдоти про москалів. Акцентовано на розумінні анекдота як одного з найпродуктивніших та найпопулярніших фольклорних жанрів, здатного до трансформацій, пристосування до нових життєвих реалій.*

*Констатовано, що складність і неоднозначність фольклорного образу москаля, його національне та соціальне трактування зумовлені історичними, політичними, психологічними особливостями української історії.*

**Ключові слова:** народний анекдот, традиція, образ, москаль.

*This article investigates modern folk jokes about Muscovites. It emphasizes that the anecdote is considered to be one of the most productive and popular folk genres, easy changeable in terms of new life realities.*

*This paper represents the fact that the complexity and ambiguity of the Muscovite folklore image, his national and social interpretation are considerably caused by historical, political, and psychological peculiarities of Ukrainian history.*

**Key words:** folk anecdote, tradition, image, Muscovite.

*В статье исследуются современные народные анекдоты о москалях. Акцентировано на понимании анекдота как одного из наиболее продуктивных и популярных жанров, который способен к трансформациям и может приспособливаться к новым жизненным реалиям.*

*Констатировано, что сложность и неоднозначность фольклорного образа москаля, его национальная и социальная трактовки обусловлены историческими, политическими, психологическими особенностями украинской истории.*

**Ключевые слова:** народный анекдот, традиция, образ, москаль.

В усі численні драматичні та трагічні періоди для українців гумор завжди був засобом самозбереження. Це одна з найяскравіших рис національного характеру. В. Храмова в передмові до збірки «Українська душа» справедливо зазначає: *«Нація, попри релігійну формацію душі, що йшла з Візантії, а також трагічний історичний досвід, демонструє величезну життєлюбність і життєздатність з орієнтацією на сьогодні, а не на трансцендентну далечінь»* [Храмова 1992:29].

На думку І. Кімакович, глибоке вивчення народної сміхової культури, аналіз її історичної динаміки *«доконче необхідне для вияву істотних стереотипів народного світогляду, поза якими неможливе вивчення української ментальності»* [Кімакович 1996:3].

До аналізу сміхових явищ української культури зверталися в своїх працях М. Драгоманов, М. Сумцов, В. Гнатюк, І. Франко, А. Кримський, Г. Нудьга, О. Дей, Л. Махновець, Г. Кречотень, М. Яценко, Б. Деркач, В. Косяченко, О. Курочкін, О. Щербатюк, Р. Кирчів, І. Кімакович. Проте багато питань ще й сьогодні потребують глибокого вивчення. Так І. Кімакович у дослідженні *«Традиційний анекдот у контексті сміхових явищ української культури»* наголошує: *«Питання про історичну динаміку народного світогляду в сфері сміхової творчості, про особливості її вияву в окремих видах і жанрах народного та професійного мистецтва, про жанрову специфіку жанрів все ще чекають глибокого розгляду на широкому фактичному матеріалі»* [Кімакович 1996:3].

Нині актуальним, на нашу думку є звернення до традиційного анекдоту як фольклорного жанру малої форми, що, на думку багатьох дослідників народної сміхової культури, є одним із найпродуктивніших та найпопулярніших жанрів.

І. Кімакович так визначає провідні риси народного анекдоту: *«узагальнення життєвого досвіду, фабульність, установка на достовірність, здатність до сюжетних трансформацій, спровокованих комунікативними потребами, забезпечують анекдоту популярність у просторі та часі»* [Кімакович 1996:171].

Питання про те, який твір словесного народного мистецтва можна вважати традиційним – непросте, адже жанр анекдоту передбачає швидку реакцію народу на ті чи ті явища, події, вчинки людей. Лаконізм, що притаманний анекдоту, є виявом уміння народного генія побачити та висловити найяскравіші, найвиразніші риси явищ, подій, учинків людей. Традиція ж передбачає тривале в часі відтворення основного змісту та форми фольклорного твору, що демонструють певні ментальні стереотипи національної свідомості.

У названій вище праці І. Кімакович визначає умови, за яких новостворений анекдот приймається фольклорною традицією: *«сюжети стають традиційними, коли виконується хоча б дві умови. По-перше, потрібно, щоби зафіксовані в сюжетах явища та життєві узагальнення були цікавими для широкого кола слухачів за різних обставин: з'ява сюжетів зумовлюється їхньою актуальністю. І по-друге, такий сюжет має бути здатним до трансформацій, щораз пристосовуючись до нової життєвої реальності: популярність зумовлюється комунікативною спроможністю»* [Кімакович 1996:17].

На думку Г. Магас, *«для органічного вливання інновацій у фольклорну традицію, потрібно, щоб вони базувались на ґрунті здобутків попередніх поколінь, виявляли тяглість щодо узвичаєних досягнень, знань, уявлень. Постійний взаємовплив традиційних та інноваційних форм сприяє розвитку загальнонаціональної традиції»* [Магас 2013:165].

Саме здатність до трансформацій, уміння народу присосуватися до нової життєвої реальності й визначають динаміку фольклорної традиції.

У дослідженні «Архетип і основа художньої традиції» І. Зварич зазначає: *«традиція мистецтва слова (власне, як і всяка традиція) – це величезний об'єм інформації, яка знаходиться в постійній динаміці: зазнає впливу новацій, деформується в них, багато її елементів забуваються, втративши продуктивність. Тобто традиція – це постійна, рухлива система, яка містить у собі потенцію майбутнього і зберігає всі стадії минулого»* [Зварич 2005:6].

Ми погоджуємося з думкою М. Фурси про те, що *«інновації виступають не запереченням традиції як такої, а витворюють протилежність в самій традиції»* [Фурса 1996:26].

Особливе місце в гумористичній фольклорній спадщині займають анекдоти про москалів. Саме ці твори демонструють тісний взаємозв'язок традиційного і новітнього.

Відповідно до тематичної класифікації, ці твори можна віднести до соціально-побутових анекдотів [Кімакович 1996:171].

Відомо, що в Словнику української мови, укладеному Б. Грінченком, наведено 56 значень та форм слова «москаль». Серед них: сорт льону, сорт часника, вид комах, північно-східний вітер, вид консервованих оселедців і т.д. Найбільш уживані значення названої лексики – «великорос (росіянин)» та «російський солдат». Активного використання в сучасному значенні етнонім «москаль» набуває в XVII–XVIII ст., коли українські землі стали частиною Російської імперії. Так почали називати солдат Російської армії, які складали окрему соціальну групу. Так із етноніма слово «москаль» перетворюється на назву представника певної соціальної групи і означає «солдат», «військовий» [13].

Протягом розвитку історії стосунків Україна / Росія наш народ уважно стежить за подіями, глибоко аналізує внутрішні та зовнішні вияви цих зв'язків, формує власне ставлення до них. Результати такого аналізу можна побачити, звернувшись до фольклорного образу москаля.

Сучасні значення лексики «москаль» є результатом глибоких роздумів українців щодо політичних, соціальних та морально-етичних чинників розвитку нації. Цей традиційно негативно маркований фольклорний образ нині набирає нових значень: 1) вояк чужоземної армії, що вторглася на територію України; 2) аморальний представник українського суспільства, носій деструктивного способу мислення, котрий, мешкаючи в Україні, шкодить їй ізсередини. Досить популярним є сьогодні таке трактування поняття «москаль»:

1) *«Москаль» – це не житель Росії.*

*Це та падлюка, яка живе на*

*Україні в якій все не подобається:*

*ні їжа, ні мова, ні наші вродливі жінки.*

*Але ж і до Росії ця тварюка їхати не хоче!* [17];

2) *Москаль – це падлюка:*

*Лінива, брехлива*

*Та ще й матюклива.*

*Живе в Україні,*

*Пожовує сало,  
Й при цьому кричить,  
Як бандери достали.  
За путіна горло щосил надриває  
Й своїм землякам щиро смерті бажає.  
Якщо, любий друже,  
Ти зустрів цю падлюку –  
Жени без вагань її в путінську дупу! [18].*

Найяскравіше народні оцінки виявляються в таких жанрах фольклору як прислів'я та приказки, соціально-побутові пісні, соціально-побутові казки та анекдоти.

Фольклорний образ москаля – складний і неоднозначний. Його національне на соціальне трактування продиктовані історичними, політичними, психологічними особливостями української історії.

Як правило, цей образ постає у фольклорній традиції в двох соціально-психологічних варіантах. Це **москаль-солдат** (можливо, українець – вояк російської армії) та **москаль-росіянин**, представник українського суспільства, який ментально відрізняється від українця. Він – носій «інших», «чужих» цінностей, що є неприйнятними для представника української культурної традиції.

Слід відзначити, що в народних оцінках цих фольклорних типів є певні відмінності. Народ тонко відчуває психологічні зміни, що відбуваються з людиною, яка змушена виживати в чужому неприродному оточенні. Тому образ москаля-солдата осмислюється як уособлення людини, що згрубіла у війську, втратила зв'язки з національним, родинним оточенням, отже, і з морально-етичними орієнтирами свого етнічного середовища. Часто москаль (колишній земляк) сприймається як аморальна людина. Тому з ним слід поводитися обережно. Крім того, навіть якщо він повернувся зі служби відносно здоровим фізично і морально, він, як правило, вже не має трудових навичок, притаманних селянинові і не зможе пристосуватися до нормального життя.

Другий тип (москаль, що є росіянином за походженням), як правило, фольклорною свідомістю осмислюється через категорії «інший», «чужий». При всій толерантності, притаманній нашому народові, терпимості щодо інших націй, українці постійно відчували цю «іншість». В. Брехуненко зазначає: «Увесь час українці демонстрували, що сприймають московитів / росіян як цілковито «інших», а Московію / Росію як чужу незвідану планету. Особливо це стало помітно після Переяславської ради 1654 р., коли доти епізодичні контакти переросли в тісніші стосунки і вже не тільки вище православне духівництво та частина козаків, а й ширший загал українського суспільства отримав змогу роздивитися московитів зблизька. Принесло це мало втіхи. Переяслав 1654 р., який з точки зору Б. Хмельницького був суто тактичним кроком, призначеним використати Москву для остаточної перемоги над Річчю Посполитою, а також для міжнародного визнання відновленої Української держави та її правителя-гетьмана, став не відправним пунктом зближення, а каталізатором взаємного несприйняття, війн і трагедій» [Брехуненко 2016:9–10].

Цей традиційний фольклорний образ москаля репрезентовано багатоманітністю варіантів. Це **москаль-ворог**, із яким ведеться війна (хитрий, зрадливий і підступний); це **москаль-командир** у царській армії та **москаль-солдат**, який квартирує в селянській родині. Вони марковані підкреслено негативно. Народне ставлення до москаля яскраво виявлено в прислів'ях та приказках:

1) москаль-ворог, «чужий»:

*Москаль не свій брат, не пожалує* [Українські приказки 1993:76];

*З Москалем дружи, а камінь за пазухою держи* (там само);

*Старість не радість, а Москаль не брат* [Українські приказки 1993:708];

2) москаль як людина, позбавлена моральних пріоритетів:

*Москалики, соколики, позіждали ви наші волики, а як вернетесь здорови, то поїсте й корови* [Українські приказки 1993:76];

*Мабуть москаль тоді красти перестане, як чорт молиться Богу стане* [Українські приказки 1993:77];

*На вовка помовка, а москаль кобилу вкрав (там само);*  
*Коли москаль каже сухо, то піднімайся по вухо (там само);*  
*Москаль тоді правду скаже, як чорт молицьця стане (там само);*  
*Казав москаль право, та й збрехав браво (там само);*  
*У йому стільки віри, як в москалеві правди*

[Українські приказки 1993:708];

москаль, який зверхньо ставиться до інших:

*На грош амуниції, на десять амбіції* [Українські приказки 1993:77];

*Москаль ликом чваниця й кожному під ніс з ним пхаєця*

[Українські приказки 1993:7].

Цікаво, що прислів'я та приказки як жанр, який вирізняється лаконічністю та місткістю, репрезентує категоричність народних оцінок щодо морально-етичних рис москаля. Інші ж жанри ілюструють більш обережне ставлення до цього соціально-психологічного типу. Так, аналізуючи зміст «народної» частини вертепу, О. Воропай зазначає: «Як відомо, у XVIII-му столітті, а особливо після поразки під Полтавою року 1709, на Україні були «постої» російських військ, що дуже допікали нашому населенню. Хоч населення москалями було незадоволене, все ж у Сокиренському вертепі ми не зустрічаємо такого гостро негативного ставлення персонажів до москаля, як до поляка. Це, очевидно, тому, що москалі, як окупанти України, могли контролювати публічні виступи. Крім того, відігравали тут певну роль і віросповідні мотиви» [Воропай 1993:85].

Таку ж обережність демонструє соціально-побутова казка, що містить великий масив творів про хитрого та винахідливого солдата («Як солдат із зуба борони юшку варив», «Солдат борщ солить») [Калинова сопілка 1989:598].

Казка «Солдат та сповіді» репрезентує образ москаля-солдата як аморальної людини, яка не має в душу нічого святого: «Сповідається солдат і чує, що у батюшки часи дзеленькають. Він взяв та й украв їх» [Калинова сопілка 1989:291].

Анекдоти про москалів із огляду на лаконічну форму та особливості функціонування (розповідаються вони в невеликому колі однодумців, людей, яким можна довіряти) як правило, є зразками гострого, іноді «чорного» гумору.

Цікаво, що сьогодні в народному середовищі побутують як твори, що виникли в ХІХ–ХХ ст., так і новітні зразки. Образ москаля функціонує в межах традиції: він маркований підкреслено негативно. Це цілком зрозуміло з огляду на те, що сутність соціально-психологічного типу москаля не змінилася (великоруські амбіції, зверхність, неповага до інших націй, культур, міф про вибраність росіян, причетність до високорозвиненої універсальної культури, прагнення загарбати якомога більше «ісконно русских земель»). Тому образ москаля-солдата, що втратив моральні орієнтири під час служби у війську Російської імперії, образ москаля-загарбника – вояка червоної армії, що топчеться по західноукраїнських землях, зомбованого радянською ідеологією, цинічного і жорстокого органічно трансформується сучасною фольклорною свідомістю. Але якщо перший тип москаля викликає в народі бажання бути обережним, то два наступних – боротися з ним усіма можливими засобами:

1) *Два куми копають на городі велику яму. Підбігає маленький син одного з них:*

*– Тату, тату, а то ви яму для москаля копаєте?*

*Кум, загордившись, – другому:*

*– Ач, так емале, а вже газда! [14];*

2) *Москалик в Києві: – Извинице, как папасць в расийскае пасольства?*

*– Дуже просто: навів ракетницю, націлився і пустив! [15].*

У праці «Етюди до студій над українським народним анекдотом» Р. Кирчів відзначає наявність у традиційних творах мотивів соціального характеру, які свідчать про відчуття українцями своєї «іншості», «окремішності» від представників іноетнічних груп населення: *«Вони звучать, зокрема, в сюжетах про взаємини українського селянина, міського простолюдина з «інородцями»-представниками іноетнічних груп населення в Україні і з урядовцями, особливо з функціонерами низових, місцевих гілок влади.*



*Бінарна опозиція «ми» і «вони» простежується в цих сюжетах не тільки по лінії етнопсихологічної, культурно-побутової, релігійної, мовної відмінностей, але й нерідко усвідомлення соціальної несумісності й опозиційності» [Киричів 2008:58].*

Останні події в Україні спричинили до появи цілої гілки анекдотів, у яких народ гостро і досить категорично висловлює своє ставлення до типу «москаль»:

1) *Ти знаєш, я вже боюся на вулиці розмовляти по-московськи.*

*– Чому? Ти боїшся, що тебе можуть образити бандерівці?*

*– Ні, я боюсь, що прийдуть москалі й будуть мене захищати [14];*

2) *Вуйку Стефане, вуйку Стефане! Що то виробите?! Навіщо ви берізку рубаєте? Така струнка, молоденька, так око зеленими листочками милувала, а ви її геть!*

*– Ой, сусіде, й не кажіть, в самого серце кров'ю обливається, але мушу те зробити – прийдуть москалі, побачать берізку і скажуть: «Вот ісконно русській пейзаж!» [14];*

3) *Тамна вечера. Ісус звертається до учнів: «Сьогодні один із вас зрадить мене». І всі зачали питати: «Чи це не я, Господи?» – спитав Петро, «Чи не я це, Господи?» – спитав Іван, і так усі по черзі перепитали... Аж ось Іуда Іскаріот запитує: «Не я лі ета, Гасподь?» [14];*

4) *Крим. Приходить хлопчик зі школи додому й каже батькові:*

*– А в нас у школі усі розмовляють українською мовою. Я анкету заповнював й в графі національність написав, що я українець.*

*Батько:*

*– Так значет ти українець? Ладно. Я больше не буду возить тебе на машине, будеш їздить на автобусе, как все бєндеровцы. У школу буду давать тебе 1 гривну, а не 2 \$. І жрать ти будеш картошку, а не ікру. Як нравеца біть українцем?*

*Син:*

*– Я тільки 5 хвилин українець, а як я вас москалів ненавиджу [16];*

5) *Німець має жінку й коханку. Любить жінку.*

*Француз має жінку й коханку. Любить коханку.*

*Жид має жінку й коханку. Любить маму.*

*Москаль має жінку й коханку. Любить Путіна... [15].*

Таке трактування образу москаля у фольклорі не є свідченням національної нетерпимості українців, це результат глибокого аналізу поведінки людини-представника певного суспільного прошарку, що зумовлена соціально-психологічними чинниками. Ми погоджуємося з думкою Г. Гачева: *«Багатоваріантність народів та їх культур – це скарб людства. Подібно до того, як у симфонічному оркестрі кожний інструмент має свій тембр, так і кожний народ наділений особливим талантом бачити світ і творити речі таким чином, який не притаманний народіві-сусідові. Таким чином, народи на планеті доповнюють один одного і нам необхідно не просто мати терпимість, толерантність до відмінностей між народами та їх культурами, але відчувати до них любов так само, як ми поважаємо розподіл праці у виробництві [Гчев 2007].*

Отже, наш народ завжди був і є відкритим для спілкування, обміну традиціями, творчої співпраці. Разом із тим він справедливо вимагає поваги до себе, своєї культури, не терпить насильства, зверхності, хитрості, підлості, пристосуванства. Саме в цій національній концепції слід шукати витoki народного ставлення до москаля, що яскраво репрезентований у народному анекдоті.

## БІБЛІОГРАФІЯ

1. Брехуненко 2016 – Брехуненко В. «Братня» навала. Війна Росії проти України XII – XXI ст. / В. Брехуненко В., Ковальчук В., Ковальчук М., Корнієнко В. – К., 2016. – 248 с.

2. Воропай 1993 – Воропай О. Звичаї нашого народу [Етнографічний нарис] / Олекса Воропай. – К. : Оберіг, 1993. – 600 с.

3. Гачев 2007 – Гачев Г. «Лебедина песня национальных культур. У них впереди не жизнь, а смерть» : (Стенограмма лекции известного российского

литературоведа, культуролога, доктора філологічних наук Георгія Гачева, прочитанної 17 мая 2007 года в клубе – літературном кафе Bilingua в рамках проекту «Публичные лекции Полит.ру») [Електронний ресурс] / Г. Гачев. – Режим доступу: <http://polit.ru/article/2007/05/24/kulturosob>.

4. Головаха-Хікс 1997 – Головаха-Хікс І. Є. Оповідач та динаміка усної прозової традиції: дис. ... канд. філол. наук : 10.01.07 / Інна Євгенівна Головаха-Хікс. – К., 1997. – 175 с.

5. Зварич 2005 – Зварич І. М. Архетип і основа художньої традиції : Конспект лекцій / Ігор Михайлович Зварич / Чернівецький національний університет ім. Ю. Федьковича. – Чернівці : Рура, 2005. – 47 с.

6. Калинова сопілка 1989 – Калинова сопілка. Антологія української народної творчості. Казки, анекдоти, легенди, перекази, оповідання [упорядкув., пер., ст. та прим. О. Ю. Бріциної, Г. В. Довженок, С. В. Мишанича]. – К. : Веселка, 1989. – 615 с.

7. Кімакович 1996 – Кімакович І. І. Традиційний анекдот в контексті сміхових явищ української культури: дис. ... канд. філол. наук : спец. : 10.01.07 / Ірина Ігорівна Кімакович – К., 1996. – 248 с.

8. Кирчів 2008 – Кирчів Р. Етюди до студій над українським народним анекдотом / Роман Кирчів.– Львів : Інститут народознавства НАН України, 2008. – 268 с.

9. Магас 2013 – Магас Г. Б. Народнопісенні жанри Стрийщини : традиції та інновації: дис. ... канд. філол. наук : спец. : 10.01.07 / Галина Богданівна Магас. – Л., 2013. – 207 арк.

10. Українські приказки, прислів'я і таке інше 1993 – Українські приказки, прислів'я і таке інше. Уклав М. Номис [упорядкув., прим. та вступна ст. М. М. Пазяка]. – К. : Либідь, 1993. – 768 с.

11. Фурса 1996 – Фурса М. В. Філософія національної свідомості (методологічний аспект) / М. В. Фурса. – Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1996. – 28 с.

12. Храмова 1992 – Храмова В. М. До проблеми української ментальності :  
Замість передмови / В. М. Храмова // Українська душа. – К., 1992. – С. 3–36.

13. <https://uk.wikipedia.org/wiki/>

14. [http://blogs.korrespondent.net/blog/users/3330479-anekdoty-pro-mos kaliv](http://blogs.korrespondent.net/blog/users/3330479-anekdoty-pro-mos-kaliv)

15. <http://www.pidmanula.narod.ru/anekdot9.htm>

16. [https://vk.com/topic-2186134\\_3121803](https://vk.com/topic-2186134_3121803)

17. <http://otvet.bigmir.net/question/948419>

18. <https://www.facebook.com/permalink>

УДК 811.161.2 + 801.61 + 398.87

**Назаров Н. А.,**  
кандидат філологічних наук  
Державний університет телекомунікацій  
(м. Київ)

## ПРАСЛОВ'ЯНСЬКЕ ПОХОДЖЕННЯ ГУЦУЛЬСЬКИХ СПІВАНОК-ХРОНІК

*У статті вперше запропоновано погляд на гуцульські співанки-хроніки як на ще один варіант епосу слов'янських народів, який розвинувся самостійно зі спільного праслов'янського фольклорного спадку і тому має бути розглянутий як епічна традиція, рівнобіжна думам, былинам та південнослов'янським епічним пісням.*

**Ключові слова:** українська мова, мова фольклору, формула, індоєвропейська поетика, праслов'янська поетика

*The article suggests revisiting the problem of dating of the Hutsul folklore genre known as *spivanky-khroniky*, i.e. songs about events. The article claims that they could be rather regarded as an independent development, parallel to the Ukrainian dumas, bylynas, South Slavic epics, nevertheless based on the common-Slavic folklore heritage.*

**Key words:** the Ukrainian language, language of folklore, Indo-European poetics, Common-Slavic poetics

*В статье впервые предложен взгляд на гуцульские «спиванки-хроники» как на еще один вариант эпоса славянских народов, который развился самостоятельно из общего праславянского фольклорного наследства и поэтому должен быть рассматриваемым как эпическая традиция, параллельная думам, былинам и южнославянским эпическим песням.*

**Ключевые слова:** украинский язык, язык фольклора, индоевропейская поэтика, праславянская поэтика.

**Вступ.** Гуцульщина, як і Полісся, в українському фольклорному і мовному ареалі вирізняються надзвичайною архаїкою, що має деякі ретенції, значимі для реконструкції праслов'янського фольклорного стану. Зумовлені вони в обох випадках географічними, і, ймовірно, економічними чинниками.

Гуцульщина привертала увагу дослідників слов'янської фольклорної архаїки, однак глибший, загальнослов'янський і загальноіндоевропейський контекст для виявлення формальних і змістових особливостей цих текстів не залучався.

Співанки-хроніки (далі – СХ) – гірського походження, що чітко усвідомлювали самі виконавці [Грица 1972:64]. Географічно карпатський регіон віддалений як від ареалу побутування північнослов'янського епосу, билин, так і від осередку кобзарства (Полтавщина-Київщина), так і від південнослов'янської епічної традиції. Саме звідси, з території Західної України, бл. VI ст. н. е. емігрували білі хорвати. Далі терени Гуцульщини і південних слов'ян, що переселялися на Балкани впродовж VI–VIII ст., були надовго розірвані Аварським каганатом<sup>1</sup>.

За умови здебільшого осілого способу життя гуцулів і їх заняття чабанством, а не землеробством, СХ з великою імовірністю можуть виявитися ще одним, самостійним відгалуження не просто української, а загальнослов'янської епічної традиції.

СХ вважалися «новотворами»: до такого хибного висновку привели дослідників оманлива народна назва жанру («новини»). Однак розвиток історичних досліджень (в широкому розумінні: походження жанру, тексту, мови теж має справу з історичними фактами [Коллінгвуд 1980]) має таку логіку, що з часом, коли стає відомо все більше нових фактів, дослідники схильні поглиблювати хронологію вже відомих раніше фактів, опираючись на новий фактичний контекст.

Окремішність жанру СХ і його відмінності від інших жанрів українського фольклору була достатньо обґрунтована упорядниками збірника [СХ 1972], тому ми скористаємося їхніми результатами, збагативши їх спільнослов'янською та індоевропейською генетичною перспективою, а також типологічними паралелями з неспорідненими генетично епічними традиціями. Необхідно

---

<sup>1</sup>На цю обставину в усній розмові нам вказав історик Владислав Водько (Одеський національний університет імені І. І. Мечникова).

локалізувати СХ як явище епічної поезії серед інших епосів слов'ян, і, ширше, індоєвропейців.

Співанки хроніки існували в варіантах, зіставлення яких, за словами упорядників, «дає дуже цінний матеріал для висвітлення процесу імпровізації в ході виконання епічної народної поезії» [СХ 1970:9,43], тому їх можна порівняти за типом із епосом південних слов'ян і інших живих епічних традицій різних народів світу [Путилов 1997; Lord 1971]. Відчуття новизни співанкам якраз і надавала їхня належність до *живої* епічної традиції, яка розвивалася рівнобіжно з більш відомими і дещо раніше (з початку ХІХ ст.) зафіксованими на письмі епічними традиціями слов'янських народів. Виражена імпровізаційність а також низка інших рис, про які йтиметься далі, свідчать не про новизну, а про архаїку гуцульських співанок-хронік, яка дозволяє припустити, що вони представляють окрему епічну традицію, рівнобіжну щодо епосу східнослов'янських народів (дум, билин) та південнословянських епічних пісень. Нашим завданням є показати, що вони є фактично недооціненим і недопрочитаним окремим «епічним ідіомом», що по-своєму продовжує ще праслов'янську епічну традицію. Тому актуальною є проблематика типологічної та генетичної локалізації співанок-хронік у часовому та просторовому континуумі слов'янських епосів, що й є головним завданням нашої статті, яка є застосуванням дослідницьких принципів «інтегративної герменевтики фольклору<sup>2</sup>», висвітленої автором у попередніх публікаціях [Назаров 2015; Назаров 2015а; Назаров 2015б; Назаров 2017] та в розвідках, що перебувають на етапі написання.

Епічні і міфологічні тексти різної довжини вже безперечно існували в спільноіндоєвропейський період. Однак про них ми можемо мати лише загальне уявлення, спираючись на спільний поетикальний запас клішованих висловів, а також формальних прийомів, зафіксованих у різних, відділених простором та

---

<sup>2</sup>Під «інтегративною герменевтикою фольклору» ми розуміємо таке дослідження будь-якого фольклорного явища з погляду етномузикології, фольклористики та лінгвістики, внаслідок якого можна гранично чітко, наскільки це можливо, локалізувати фольклорний текст в часі і просторі, виявити передумови його появи, типологічні і генетичні зв'язки з текстами інших народів. Див. [Назаров 2015; Назаров 2015а; Назаров 2017].

часом, фольклорних традиціях різних народів, що говорять чиговорили індоєвропейськими мовами. Це свідчить про спільноіндоєвропейське походження цього пласту формул [Топоров 1974; Надь 2002; Назаров 2015а; Назаров 2017; Топоров 2012; Schmitt 1967; West 2007].

Спільнослов'янський період теж успадкував і змістові, і формальні елементи попереднього етапу [Топоров 1974].

Як указують видавці збірника [СХ 1972], СХ «розквітли» в ХІХ–ХХ столітті, а думи – в ХVІ–ХVІІ, однак, додамо ми, це свідчить не більшу древність дум і «новизну» СХ, тільки про різний час активізації поетикальних засобів, успадкованих від давнішого часу, яка, звісно, не обійшлася без оновлення (передовсім) тематики, а частково і формальних показників тексту. Однак, попри позірну відмінність, навіть у формі дум і билин була знайдена подібність (сталість клаузул), яка в свою чергу нагадує розмір Слова о полку Ігоревім і становить спільний, імовірно, спільнослов'янський спадок [Никифоров 1940]. Отож, на нашу думку, не слід ставитися до СХ як до «новотворів», а як до з формальної і змістової точок зору архаїчних текстів.

Датування окремого тексту в фольклорі майже не можливо, але відносна хронологічна стратифікація **цілої традиції, цілого фольклорного ідіому** – цілком реальне завдання. Так, у своїй пізній хронологічній стратифікації [СХ 1972:43] *окремих текстів* СХ упорядники праві. Однак і цитований ними Ф. Колесса, і вони самі виходили з дещо романтичного уявлення, що в епіці повинні бути атрибути князівської доби (що, на нашу думку, якраз і свідчить про певну вторинність цих текстів, маркованість певною історичною епохою). Натомість чи не є «скромний селянський побут і обстановка» стадіально давнішими від князівської атрибутики? «Молодість» окремих текстів і антуражу заступила дослідникам крайній архаїзм способів текстотворення, виконання і поширення СХ. Якби Перрі потрапив не в 1930-ті не в тогочасну Югославію, а на Гуцульщину, то його спостереження щодо функціонування епічного тексту в живій фольклорній традиції, що остаточно переконала західних учених в усному, фольклорному походженні гомерівських поем, не

суттєво б відрізнялися від баченого ним у Боснії, де співці теж могли вводити деякі елементи пізнішого часу, зберігаючи при цьому давній спосіб епічної імпровізації. Далі спробуємо систематизувати промовисті свідчення архаїчності СХ як типу текстів.

**Форма і формульність.** Абсолютно штучним є суворе розмежування фольклорних «жанрів», від яких уже давно відійшло навіть літературознавство, адже фольклор – це складна система взаємоперетікання сталих формульних одиниць [Lord 1971].

Докорінно відрізняється мелодична складова співанок-хронік від дум, нагадуючи билини і південнослов'янські епічні пісні, адже кожен рядок СХ співається на ту саму мелодію [Грица 1972:57–58]<sup>3</sup>, не розбиваючись на окремі строфи, як, наприклад, у баладах (хоча найдавніші балади теж зберігають цю особливість архаїчного епосу). Взагалі таке широке побутування одного ритмомелодичного паттерну (коломийковий вірш і «наспів», [Грица 1972:56]) в усіх пісенних жанрах симптоматичне не лише для жанру, а для всього етнографічного регіону Гуцульщини: подібне явище спостерігаємо в архаїчних пісенних традиціях карелів і фінів [Krohn 1900].

Сам коломийковий вірш, як було вказано ще в 1900-х роках Ф. Колессою, нагадує деякі давні розміри індоєвропейських народів, які, як можемо стверджувати вже на сьогоdnішньому етапові розвитку індоєвропейістики, справді походять від спільноіндоєвропейських ритмічних зразків [Колесса 1970]. При чому тип коломийкового вірша (8 + 6) нагадує реконструйовані вже в спільноіндоєвропейської поетичної мови поєднання (7 / 8 + 5...7), відображений безпосередньо в ведійських, кельтських, хетських поетичних текстах, а опосередковано – в грецькому гекзаметрі [Watkins 1963]. Із зафіксованих на Балканах розмірів досить близько до коломийкового стоїть універсальний для всіх жанрів новогрецького фольклору [Baud-Bovy 1957] «стіхосполітікос» (8 + 7).

---

<sup>3</sup>[Грица 1972:73] наголошує на подібності мелодичної будови СХ і дум, однак «єдине джерело епічної творчості українського народу», яке має стояти за цією подібністю, не називає.



Речитативність СХ теж вказує на їх архаїку, адже їх «не співають, а переказують» (с. 8, [Грица 1972:56]). Власне, це і є зародковим станом мелодичного рівня пісенного тексту. Слабка диференційованість мелодії нагадує «замовляння або псалмодії» [Грица 1972:65]. Пор. зв'язок українських дум з замовляннями і голосіннями і на рівні форми [Колесса 1937], і на рівні мотивів (Шевчук). Домінування мовної інтонації над мелодією [Грица 1972:72] свідчить про архаїчний спосіб виконання [Гошовский 1971; Харлап 1972].

Ритмічною особливістю СХ поширення ізоритмічності [Грица 1972:71]. Синкопа, притаманна деяким мелодіям СХ, справді не може бути віднесена до угорських впливів, як про це здогадувалася Грица [Грица 1972:67], тому що синкоповані ритми в СХ часто відповідають мовним наголосам (наприклад [СХ 1972:309]), а також мають паралелі в інших індоєвропейських традиціях: синкоповані ритми є характерною ознакою багатьох ритуальних пісень слов'ян, балтів, германців, іранців, північноіндійських народів [Гольдин 1971; Земцовский 1975; Елатов 1974; Кауфман 1972]. Тобто ідеться не про танцювальний вплив, а радше ретенцію старих ритмічних зразків.

Більшість мелодій СХ мають вузький діапазон, у межах квінти [Грица 1972:72], а саме мелодії такого типу і К. Квітка, і А. Чекановска, і (незалежно від них) В. Віора вважали за найархаїчніші [Квітка 1926; Czekanowska 1966, Czekanowska 1972; Wiora 1957].

Врешті, С. Грица приходить до висновку, що «до говіркових хронік неважко знайти аналогії серед рецитацій російських билин, мелодій слов'янського обрядового циклу» [Грица 1972:74], що мало б наштотувати на думку про невиправданість віднесення СХ як жанру до пізнього етапу.

Фактично дослідників ввела в оману подібність слів, автореферентних щодо оповіді, які вживаються в СХ: «*повідувати, казати*» [СХ 1972:42]. Це не свідчення «злободенності», а маркери епічності, паралелі до яких можна знайти і в «Слові о полку Ігоревім» (*начати же ся тѣйпѣсни по были намь сего времени*), і билинах, і в інших індо-європейських епосах (пор. початок Іліади – Μῆνιναέιδεθεά «оспівай гнів, богине»).

Сталий зачин *Послухайте, люди добрі, що хочу сказати* [СХ 1972:10 etpassim] можна співвіднести з зафіксованим в інших індоєвропейських традиціях початковим звертанням (і до божества, і до аудиторії – це складно розрізнити) [Schmitt 1967:196–197], де грецьке *κλύθι* етимологічно споріднене з українськими *слухайте*.

Однак на цьому набір слів-маркерів слов'янського епосу не обмежується. Примітно, що висока їх концентрація саме на початку тексту, в сильні позиції: *Послухайте, люде добрі, що хочу казати, / А я хочу про Довбуша співанку співати. / Ану трошки послухайте а ви, гірські люде, / То найкраща наша слава з давніх-давен буде* [СХ 1972:81], пор. *Будеш славу мати* [СХ 1972:82], *не пропала слава* [СХ1972:116]. *Слава* – це не тільки концепт, а й слово-формула, що вживається в сильних позиціях слов'янських епічних текстів (болгарських [Калоянов 1999:90,104], сербських [Караціћ 1845:202,93], українських дум [Кирдан 1972:72,92,100], билин [Березовский 1981:18]). Це явище не випадкове, бо дехто взагалі вважав, що Слава була богинею давніх слов'ян [Боровский 1989]<sup>4</sup>, що не суперечить індоєвропейському спадкові, де *слава* є ключовим міфологічним поняттям (реконструйована праформа – *\*kleuos*, звідки і українське *слава*), збереженим у формулах як грецької, так і ведійської традицій [Schmitt 1967: 1 etpassim].

Спільнослов'янською, а ширше і спільноіндоєвропейською рисою [Schmitt 1967:264–269] є вживання тавтологічних висловів *зорили зорі* [СХ 1972:96], *зимку зимували* [СХ 1972:97], *зелене зіллячко* [СХ 1972:102], *думку думкуєш* [СХ 1972:111], *трепетка се трепле* [СХ 1972:114].

В одному із випадків можна реконструювати міфологічну підоснову пісні на основі формули, що збереглася в ній як релікт. Так, нами було доведено, що індоєвропейська міфологема близнюків збереглася як формульний слід у піснях слов'янських народів (докладніше див. текстуальні паралелі, наведені в [Назаров 2017]). Імовірним слідом такої міфологеми слід вважати наступні рядки: *Дідьча тами його знає, та як він стріляє? / Що два браття, оба рідні*,

---

<sup>4</sup> Пор.[Пачовський1903: 18].

голівки *склоняє?* [СХ 1972:103], отож можна бачити за історією грабунку братами Туманюками оселі Моченюків міфологічний претекст сватання двох братів до однієї дівчини, але він настільки перемінився під впливом історичних обставин, що лише формула вказує на його ймовірні витoki. До цієї ж міфологеми можуть належати інші парні образи, що містять протиставлення: *Одна річка тече горі, друга тече долів* [СХ 1972:302], *Одна зоря почорніла, друга зазоряла* [СХ 1972:116], *Ой Андрійка поховали все попи та й дічки, / Семеночка мут губити страшні шибенички* [СХ 1972:303], *У мене у городечку дві груші зацвили* [СХ 1972:304] тощо. Сюди ж можуть належати і мотиви антагонізму між двома товаришами [СХ 1972:301].

Також у СХ натрапляємо і на звичні для всього українського фольклорного ареалу формули, наприклад: *попід гай зелененький* [СХ 1972:99], *біле тіло* [СХ 1972:117], *бити та рубати* [СХ 1972:106], *тесові стільці, тесова лава* [СХ 1972:204] тощо.

**Зміст.** Характерно, що обсяг «новин» і «історії», відображений у СХ, типологічно відповідає архаїчним уявленням про «історію», яке гарно описав Стеблін-Каменський у книзі про світ саги: це не правда і не вигадка водночас, а особливий тип «правди», у якому можуть сусідити розповіді про початок світу [СХ 1972:79–80] та новини недавнього часу, осмислені крізь призму формульного мислення народного співця: *А це тепер співаночка, колись правда була* [СХ 1972:305], *Та то ж, брате не співанка, правда си скінчила* [СХ 1972:102], *оце усе вірна правда, щоби я так здоров!* [СХ 1972:112]. Така «історія» – це події міфологічного часу, співвідносні з міфологічним «dreamtime». Тому «новина», яку повідомляють СХ, це «новина», що водночас є «стариною» (інша назва билини). «Історія», яку там шукали дослідники, це не історія в сучасному розумінні: це радше час героїчних і напівміфічних діянь, навіть якщо конкретні фактичні прецеденти складення тієї чи іншої пісні відомі з життя свого чи сусіднього села. Тим паче, що між автором-співачом і подіями чітко усвідомлюється дистанція: *Ой коби ми тогди були, що там говорили, / Ми би були тоту пісню ще краще зложили* [СХ 1972:307]. Врешті, історія – це

явище нового часу, в архаїчних суспільствах, навіть у таких, як винахідники письма – шумери, історії в сучасному розумінні ще не було [Коллінгвуд 1980:18].

Навіть у «Слові о полку Ігоревім» шаманістичний пласт вірувань проявляється не так яскраво, як у СХ. У «Слові» цей пласт уже майже втратив свою ритуальну конкретику, тоді як у СХ герой може не тільки сам ворожити, але й постійно звертатися за порадою до віщуна: *А я собі поворожу воском на порозі, / Та ци правда, що імили Пилипка в дорозі? / Єк я собі поворожу на ярій пшеници, / Ци то правда, що губили Пилипка в темници?* [СХ 1972:95]. Це цілком відповідає концепції Боура про те, що в основі епосу лежать шаманістичні оповіді [Bowra1952]. Довбуш метафорично описується як птах: *Сидит Довбуш, гірський орел, шино сизоокій* [СХ 1972:64], *зачинаєт по всіх верхах літати, гуляти* [СХ 1972:85], пор. у «Слові» – *шизымь орломъ подъ облакы*. У слові шаманістичні ознаки героя розмиті, натомість Довбуш, як герой карело-фінського епосу, не силою, а чарівним даром перемагає ворогів і не вразливий до звичайної зброї: *Довбуш кулі визбираєт, зачнет ся смієти* [СХ 1972:90], а перемогти його самого можна лише шляхом магічних маніпуляцій (застрелити спеціально відлитою кулею, на якій відслужили сакральне число служб). Деякі варіанти текстів про Довбуша (напр., [СХ 1972:95–100]) взагалі можна розцінювати як пам'ять про розподіл військової (Довбуш) і сакральної («дідок-віщун») влад (про цей мотив в інших індоєвропейських епосах писав Ж. Дюмезіль). Не менш архаїчна заборона розповідати таємницю своєї сили жінки (Самсон і Даліла – лише один із прикладів, тому вплив біблійного тексту, хоч і не можна виключати, але й обмежувати паралелі лише ним не було б виправдано).

Тематичний репертуар СХ значно ширший за звичні для нас рамки епосу: тут наявна значна кількість міфологічних текстів, які ніяк не пояснити належністю цих текстів до «новотворів». Це походження світу і гуцулів [СХ 1972:79–80], опис календарних і родинних звичаїв, своєрідні «Труди і дні» гуцула [СХ 1972:329 і далі]. Чітко виявляються міфологічні уявлення про рівні

світобудови: *Та найвище буйний орел свій осідок має, / Трохи нижче пишній готур та й пугач дримає. / А ще нижче всякі такі полонинські птахи* [СХ 1972:328].

Так само, як і «Слові», герої вірять у віщі сни: *А єкий тепереньки сон поганий снили! / А я таки сон приснила, що й не нагадаю: / Такий єго приснила, що я си лунаю* [СХ 1972:98] (пор. [СХ 1972:191]).

Як у всіх араїчних епосах, відбувається циклізація довкола родів чи окремих героїв, почасти історичних,

**Висновки.** Отож, за музичними особливостями СХ хроніки ближчі до билин і до південнослов'янського епосу (рівноскладові рядки, співані чи проказувані речитативом на один мотив).

Формальні особливості СХ дозволяють стверджувати наявність у них більшою мірою збережених, ніж у думах, рис праслов'янської, а подекуди й індоєвропейської фольклорної поетики (п. 4 статті).

Тематика СХ ширша, ніж тематика дум, а подекуди навіть південнослов'янського епосу. Вона виявляє риси синкретичності міфологічних оповідей і власне «епосу» у вузькому розумінні, що дозволяє припустити їх стадіально давніше походження. Так, існують СХ, які аж ніяк не вписуються в вузьке розуміння «історії» – про походження світу, про річні цикли гуцульських обрядів. У цих групах СХ з усією повнотою проступає їх міфологічна першооснова.

Отож, праслов'янський епічний спадок двічі в ареалі української мови слугував основою творення епічного фольклорного ідіому, і фактично українською мовою представлено водночас два різні типи епосу – народні думи і гуцульські співанки-хроніки. Детальніше дослідження схожостей і розбіжностей співанок-хронік з українськими думами, билинами та текстами південнослов'янських епосів – це вже тема подальших досліджень.

## БІБЛІОГРАФІЯ

Березовский 1982 – Березовский И. П. (сост.). Былины. Киевский цикл / И. П. Березовский. – Киев : Днипро, 1982.

Боровский 1989 – Боровский Я. Е. О названии великой богини славян / Я. Е. Боровский // Древние славяне и Киевская Русь [отв. ред. П. П. Толочко]. – Киев : Наукова думка, 1989. – С. 84–90.

Гольдин 1971 – Гольдин М. Черты общности и связи в песенном творчестве латышей и соседних народов / М. Гольдин. – М. : Советский композитор, 1978. – 216 с.

Гошовский 1971 – Гошовский В. Л. У истоков народной музыки славян / В. Л. Гошовский. – Москва : Музыка, 1971. – 304 с.

Грица 1972 – Грица С. Й. Функція музичного елемента в співанках-хроніках / С. Й. Грица // Співанки-хроніки. Новини. – К. : Наукова думка, 1972. – С. 54–75.

Данилов 1977 – Данилов К. Древние Российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. – Москва : Наука, 1977.

Дей 1972 – Дей О. І. Співанки-хроніки (новини) / О. І. Дей // Співанки-хроніки. Новини. – К. : Наукова думка, 1972. – С. 11–53.

Елатов 1974 – Елатов В. И. По следам одного ритма / В. И. Елатов. – Минск, 1974. – 128 с.

Земцовский 1975 – Земцовский И. Мелодика календарных песен / И. Земцовский. – Ленинград: Музыка, 1975.

Калоянов 1999 – Калоянов А. (състав.). Български народни песни. Велико Търново, 1999.

Карацић 1845 – Карацић В. С. Српске народне пјесме. Књига друга, у којојсу пјесмејуначке најстарије / В. С. Карацић. – У Бечу, 1845.

Кауфман 1972 – Кауфман А. Общие черты между болгарскими и восточнославянскими обрядовыми песнями / А. Кауфман // Славянский фольклор (статьи и материалы) [Сост. и ред. И. И Земцовский]. – М. : Музыка, 1972. – С. 126–141.

Квітка 1926 – Квітка К. Первісні тоноряди / К. Квітка // Первісне громадянство. – 1926. – №3.

Колесса 1937 – Колесса Ф. Формули закінчення в українських народних думках у зв'язку з питанням про наверстування дум / Ф. Колесса // Записки Наукового товариства імени Шевченка. Праці філологічної секції. – 1937. – т. CLV. – С. 29–67.

Колесса 1970 – Колесса Ф. М. Ритміка українських народних пісень // Ф. М. Колесса : музикознавчі праці. – К. : Наукова думка, 1970. – С. 19–233.

Колінгвуд 1980 – Коллінгвуд Р. Дж. Идея истории. Автобиография / Р. Дж. Коллінгвуд. – М. : Наука, 1980. – 486 с.

Надь 2002 – Надь Г. Греческая мифология и поэтика / Г. Надь. – Москва : Прогресс-Традиция, 2002.

Назаров 2015 – Назаров Н. А. Индоевропейское происхождение поэтического языка «Слова о полку Игореве» : грамматические свидетельства / Н. А. Назаров // *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*. – 2015. – Т. 60/1. – С. 151–166.

Назаров 2015а – Назаров Н. А. Обрядове походження казкового тексту : «Івасик-Телесик» з точки зору лінгвістики. – К., Умань : ФОР Жовтий О. О., 2015. – 82 с.

Назаров 2015б – Назаров Н. А. Индоевропейське походження формул українського фольклору : Сучасна інтерпретація спостережень О. О. Потебні / Н. А. Назаров // *Мовознавство*. – 2015. – № 6. – С. 66-71.

Назаров 2017 – Назаров Н. А. Следы индоевропейского близнечного мифа в формулах балто-славянских песен / Н. А. Назаров // *Scando-Slavica*. – 2017. – т. 63/1 (в друці).

Никифоров 1940 – Никифоров А. И. Проблема ритмики Слова о полку Игореве / А. И. Никифоров // *Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института им. М. Н. Покровского*. – 1940. – Т. 4. – Вып. 2. – С. 214–250.

Пачовський 1903 – Пачовський М. І. Народний похоронний обряд на Руси. Порівнююча студія / М. І. Пачовський. – Львів, 1903.

Путилов 1997 – Путилов Б. Н. Эпическое сказительство. Типология и этническая специфика / Б. Н. Путилов. – М. : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1997. – 295 с.

СХ 1972 – Співанки-хроніки. Новини [упор. О. І. Дей, С. Й. Грица]. – К. : Наукова думка, 1972. – 560 с.

Топоров 1974 – Топоров В. Н. Исследования в области славянских древностей : Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов / Вяч. Вс. Иванов, В.Н Топоров. – М. : Наука, 1974.

Топоров 2012 – Топоров В. Н. Пиндар и Ригведа / В. Н. Топоров. – Москва : РГГУ, 2012.

Харлап 1972 – Харлап М.Г. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки / М. Г. Харлап // Ранние формы искусства. Сб. статей [сост. С. Неклюдов]. – Москва : Искусство, 1972. – С. 221–273.

Baud-Bovy, S. La Strophe de distiques rimés dans la chanson grecque / S. Baud-Bovy // Studia memoriae Belae Bartóksacra. – Budapestini: Aedes Academiae Scientiarum Hungaricae, 1957. – p. 355–374.

Bowra 1952 – Bowra C. M. Heroic Poetry / C. M. Bowra. – London : Macmillan, 1952. – 590 p.

Czekanowska 1966 – Czekanowska A. The diatonic melodies of the narrow range in Slavic countries / A. Czekanowska // Lud. T. L (1964–65). – Wrocław, 1966. – S. 392–410.

Czekanowska 1972 – Czekanowska A. Ludowe melodie wąskiego zakresu w krajach słowiańskich / A. Czekanowska. – Kraków : Polske Wydawnictwo Muzyczne, 1972. – 264 s.

Dołęga-Chodakowski 1967 – Dołęga-Chodakowski Z. : O Sławiańszczyźnie przed chrześcijaństwem oraz innepismailisty / Zorian Dołęga-Chodakowski. Warszawa, 1967.

Krohn1900 – Krohn, I. De la mesure à 5 temps dans la musique populaire finnoise / I. Krohn // Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. – 1900. – N. 1. – S. 142–146.



Lord 1971 – Lord B. A. The Singerof Tales / B. A. Lord. – New York : Athenaeum, 1971.

Schmitt 1967 – Schmitt R. Dichtung und Dichtersprache in indogermanischer Zeit / R. Schmitt. – Wiesbaden, 1967.

Watkins 1963 – Watkins C. Indo-European metrics and archaic Irish verse / C. Watkins // Celtica. – 1963. – N. 6. – Pp. 194–249.

West 2007 – West M. L. Indo-European Poetry and Myth / M. L. West. – Oxford University Press, 2007.

Wiora1957 – Wiora W. Älterals die Pentatonik / W. Wiora // Studiamemoriae Belae Bartók sacra. – Budapestini : Aedes Academiae Scientiarum Hungaricae, 1957. – S. 185–208.

УДК 82: 09: 821.161.2-2 “185/191”

**Новиков А. О.,**

доктор філологічних наук, професор,  
завідувач кафедри української мови,  
літератури та методики навчання

Глухівського національного педагогічного університету  
імені Олександра Довженка

### **«...ВІН ВВАЖАВ СЕБЕ ДВОРЯНИНОМ»: з історії роду Марка Кропивницького**

*Стаття присвячена вивченню генеалогічного дерева М. Кропивницького. Доводиться, що родовід драматурга бере свій початок з кінця XIV – початку XV ст. Прямі його предки мешкали на Поділлі. Це був заможний шляхетний рід. Первинне прізвище пращурів письменника Судимонтовичі, а пізніше вони згадуються як Судимонтовичі-Кропивницькі. Друга частина прізвища утворилася від назви села Кропивна, яким володіли родичі-попередники митця. Акцентується на тому, що історія з підтвердженням дворянського статусу М. Кропивницького знайшла відображення в його творчості.*

**Ключові слова:** герб Сас, родовід М. Кропивницького, шляхетний рід, Поділля, Кропивна, драматургічна творчість.

*The study of M. Kropyvnytskyi genealogy tree is under consideration in the paper. It is proved that the family line of the playwright originates from the end of the XIV<sup>th</sup> – the beginning of the XV<sup>th</sup> century. His direct ancestors lived in Podillia (the southwestern part of Ukraine). It was a wealthy noble family. The original surname of writer's ancestors is Sudymontovych, and later their surname is mentioned as Sudymontovych-Kropyvnytskyi. The second part of the surname was formed from the name of the village Kropyvna that was owned by the writer's predecessor relatives. It is emphasized that the history concerning the confirmation of M. Kropyvnytskyi noble status was reflected in his works.*

**Key words:** *coat of arms of Sas, M. Kropyvnytskyi family line, noble family, Podillia, Kropyvna, dramaturgical works.*

*Статья посвящена изучению генеалогического древа М. Кропивницкого. Доказывается, что родословная драматурга берет свое начало с XIV–XV веков. Прямые его предки жили на Подолье. Это был богатый дворянский род. Первичная фамилия предков писателя. Судымовтовичи, а позже они упоминаются как Судымонтовичи-Кропивницкие. Вторая часть фамилии образовалась от названия села Кропивна, которым владели родственники-предшественники драматурга. Акцентируется на том, что история с подтверждение дворянского статуса М. Кропивницкого нашла отражение в его творчестве.*

**Ключевые слова:** *герб Сас, родославная М. Кропивницкого, дворянский род, Подолье, Кропивна, драматургическое, творчество.*

Родовід Марка Кропивницького своїм корінням сягає у глибину століть. Його пращури були спадковими дворянами і належали до найчисельнішого в Галичині (Червоній Русі) шляхетного гербу Сас (Драг). Походження гербу до кінця не з'ясоване. За однією із версій, рід Сас (DRAG – SAS) в XI столітті започаткували графи Грифичі, землі яких знаходились у межиріччі Одри і Лаби. Ймовірно, цей рід входив до одного з племен західних слов'ян, яке під тиском германських феодалів переселилось у Трансільванію, точніше Мармарошу (частина теперішнього Закарпаття).

Українська історія гербу Сас, розпочинається з 1236 року, коли воєвода Мармарошу Гуйд переходить на службу очільника Галицько-Волинської держави князя Данила Галицького – пізніше короля Русі. Саме в цю добу саси починають розселятися по Галичині й Центральній Україні.

Чимало згадок про герб Сас міститься у фундаментальній праці М. Грушевського «Історія України-Русі». Вчений досліджує, зокрема, «Гербові групи західноукраїнської шляхти» [Грушевський 1995:610]. Серед низки інших згадується й рід Кропивницьких. Хоча останній, судячи з аналізу авторитетних історичних документів, уперше заявляє про себе на Поділлі, притому приблизно в цю ж добу – наприкінці XIV століття.

Будувати генеалогічне дерево роду Кропивницьких розпочав у 60–70-х роках минулого ХХ століття син драматурга Володимир. У Державному історичному архіві Ленінграда (тепер – Санкт-Петербург) йому вдалося розшукати «Справу про дворянство роду Кропивницьких», в якій зберігається чимало цінних відомостей про його пращурів. Пізніше цю роботу продовжив

перший завідувач Меморіального музею М. Л. Кропивницького Віктор Ярош. Останньому в Житомирському обласному архіві пощастило натрапити на іншу не менш важливу добірку офіційних документів – «Справу Волинського дворянського депутатського зібрання про дворянство роду Кропивницьких». Свої напрацювання дослідник виклав у розвідці «Стежками завіяними (Родовід Марка Лукича Кропивницького)». Цінну інформацію про родичів-попередників Марка Кропивницького можна віднайти і на сторінках збірника ділових паперів доби перебування України у складі Речі Посполитої «Документи Брацлавського воєводства 1566–1606 років», опублікованого 2008 року у Львові.

Ці джерела дають право стверджувати, що родовід засновника театру корифеїв бере свій початок щонайменше з кінця XIV – початку XV століть і налічує понад десять поколінь. Практично всі прямі предки митця мешкали на теренах Центральної України (теперішні Вінницька і Кіровоградська області) й вірно служили українському народові. Первинне прізвище далеких письменникових пращурів *Судимонтовичі*, хоча пізніше вони частіше згадуються як *Судимонтовичі-Кропивницькі*, а в деяких офіційних документах кінця XVI – початку XVII ст. паралельно фігурують під прізвищем *Кайдаші-Кропивницькі*. Таким чином, повне їх прізвище було, очевидно, **Судимонтовичі-Кайдаші-Кропивницькі**. Щоправда, принаймні один із предків драматурга увійшов в історію як *Судимонтович-Шабан*. Обумовлено це тим, що в ті далекі часи прізвища української шляхти не були сталими і пов'язувалися зазвичай із назвами маєтків, які перебували у її володінні, а оскільки власники маєтків час від часу змінювалися, змінювались і прізвища їхніх господарів. Однак поступово чимало прізвищ, що утворились у такий спосіб, закріпилися за своїми носіями і залишилися за ними навіть після того, коли ці садиби вони втратили. Така історія відбулась і з родом Кропивницьких.

У свій час Судимонтовичі-Кайдаші-Кропивницькі були, очевидно, досить заможним родом, який, проте, поступово збіднів. Принаймні у XVI – XVII ст. вони належали вже до середнього прошарку бояр-шляхти, який на території Великого князівства Литовського і Речі Посполитої називали зем'янами.

Пращури засновника театру корифеїв володіли низкою маєтків. Серед них було й село **Кропивна**, розташоване на березі однойменної річки. Саме від назви цього села, власне, й утворилося їхнє прізвище. Знаходилося згадане село на території Брацлавського воєводства (теперішні Вінницька область без її західної, північно-західної і північно-східної частин, частини Київської, Черкаської, Кіровоградської, Миколаївської й Одеської областей і Республіки Молдова). Цікаво, що про свої права на нього, а також деякі інші землі 3 лютого 1581 року під час виступу в польському сеймі у присутності короля Речі Посполитої Стефана Баторія заявив один із далеких предків драматурга брацлавський земський писар Северин Кропивницький. Він, зокрема, зазначив, що ці маєтності від Великого князя Литовського Вітовта отримав за вірну службу ще його прапрадід Григор Судимонтович, але відповідні підтверджуючі документи згоріли 8 жовтня 1580 року під час пожежі у Вінницькому замку.

В Україні наразі налічується кілька сіл із назвою Кропивна – у Вінницькій, Черкаській, Львівській та Хмельницькій областях. Останні дві з цього списку можна виключити відразу, оскільки жодна з їхніх частин не входила до Брацлавського воєводства (а саме там, за словами С. Кропивницького, знаходилися володіння його пращура). Щось подібне можна сказати і про село у Золотонському районі Черкаській області, хоча там є навіть річка з такою назвою.

До певної міри світло на цю проблему проливає старовинна грамота, яку віднайшов у Національному історичному архіві Білорусі Олександр Груша. Ця грамота датована 20 червня 1391 року і йдеться в ній про те, що дідич і господар Подільської землі князь Федір Коріатович дарує за вірну службу своєму слугі пану Гринькові землі «*від верху Кропивни аж до устя Кропивни долов Буга*» [Груша 2001].

Авторитетні історики переконані, що у грамоті Ф. Каріатовича йдеться саме про Кропивну, котра знаходиться у Хмельницькому районі Вінницької області [Петрук 2013:16]. До того ж річка Кропивна (що у Черкаській області) розташована в басейні Дніпра, тоді як пану Гринькові подаровані були землі в

басейні Бугу. Особливої ваги цей аргумент набирає в контексті свідчення місцевих краєзнавців, що раніше тут була річка Кропив'янка (можливий варіант – Кропивна), яка пізніше змінила свою назву [Петрук 2013:17]. Неабияке значення має, звичайно ж, і час заснування сіл. Якщо вірити Вікіпедії, вінницька Кропивна вперше згадується ще 1200 року, тоді як черкаська лише у 1615 році, тобто через два з чвертю століття після описаних у грамоті подій.

Аналізуючи тексти грамоти Ф. Каріатовича й виступу на засіданні польського сейму брацлавського писаря, можна дійти висновку, що в обох документах, імовірно, йдеться про одну і ту ж особу – прапрадіда Северина Кропивницького Григора. Співпадають (чи майже співпадають) – імена (Григор – Гринько – Григорій), час видачі грамоти (доба Вітовта), назви топонімів і гідронімів (Кропивна), а також приблизне місце їх розташування (Брацлавське воєводство). Гринько, щоправда, отримав грамоту не від Вітовта, а тодішнього правителя Поділля князя Федора Коріатовича, але тут треба взяти до уваги ту обставину, що далекий предок Марка Кропивницького міг не пам'ятати таких деталей чи щось наплутати (можливо, навіть умисно). Адже сама грамота на той час була втрачена. Притому не виключено, що досить давно і навіть не ним самим, а кимось із його родичів-попередників. У такому разі пожежу у Вінницькому замку він, імовірно, використав як привід, аби заявити про свої претензії на втрачені землі.

Але, хоч якби там було, важливе значення має передусім сам факт існування цього Гринька (Григора – Григорія). Упродовж тривалого часу пан Гринько обіймав посади Червоногородського воєводи і Подольського старости. Вперше у зазначених статусах цей можливий далекий пращур Марка Кропивницького згадується в 1374 році [Молчановський 1885:221]. Володарі подільських земель досить часто змінювалися. 1395 року втратив свої володіння (принаймні частину) й пан Гринько. Тоді Великий князь Литовський Вітовт передав їх своєму двоюрідному брату князю Карибутовичу Дмитру Ольгердовичу. Але, на думку Олександра Груші, це не завадило Гринькові й надалі називатися «de Sokolecz» або «Соколецьким». Щобільше, можливо, дещо

пізніше Гринько (Григiр) став іменуватися Судимонтовичем. Адже саме під таким прізвищем згадує свого прапрадіда Северин Кропивницький.

Однак, за великим рахунком, усе це лише гіпотези, котрі потребують подальшого підтвердження. Цілком доведеним можна вважати те, що першого відомого пращура Марка Кропивницького звали **Григором** (Григорієм) **Судимонтовичем** (*перше покоління*) і він був шляхетного походження. Щобільше, досить заможною і впливовою особою, оскільки за свою службу нагороджувався багатими маєтностями. Достеменно відомо, що роки його життя частково припали на добу Великого князя Литовського Вітовта (кінець XIV – початок XV ст.).

Григорів син – **Іван Судимонтович-Шабан** (*друге покоління*) – жив у часи Великого князя Литовського і короля Польщі Казимира Ягайловича (1447–1492 роки). Він теж, очевидно, був великим землевласником і належав до вищих кіл держави, позаяк, як і його батько, був щедро відзначений за свої заслуги – отримав у володіння від монарха «селище Монастирище у Білоцерківському старостві».

Важливо звернути увагу на те, що онук Григора, **Олексій**, носив уже прізвище **Судимонтович-Кропивницький** (*третьє покоління*) й так само не залишився без монарших нагород. Олексію король Сигізмунд I (правив із 1506 по 1548 рік) дав привілей «на пасіку і Попівську поляну, котра лежить між землями міста Вінниці» [ДБВ 2008:275].

Досить цінні відомості в «Документах Брацлавського воєводства» можна віднайти і про деяких інших пращурів Марка Кропивницького. До таких важливих паперів належить, зокрема, офіційний лист (від 4 травня 1579 року) Микити Кайдаша-Кропивницького, яким він сповіщає про те, що продав свою частину маєтку Комарове Юрію Горецькому. У цьому листі він побіжно згадує свого брата Стефана, батька Григорія, дядька Івана, а також сина останнього Северина [ДБВ 2008:247–251]. Таким чином, можна дійти висновку, що в Олексія Судимонтовича-Кропивницького було два сини – **Іван** і Григорій (*четверте покоління*).

Іванів син – брацлавський земський писар **Северин Судимонтович-Кропивницький** (*п'яте покоління*) – був призначений на цю посаду згідно з указом короля Польщі і Великого князя Литовського Стефана Баторія 27 серпня 1579 року («Привілей короля Стефана Северинові Кропивницькому на брацлавське писарство») [ДБВ 2008:243]. На початку 80-х років XVI століття «у складі почту брацлавського воєводи» [ДБВ 2008:299] він брав участь у війні Речі Посполитої з Московією – під Полоцьком, Великими Луками, Торопцем і Псковом. Помер Северин, очевидно, на початку 1589 року, оскільки саме тоді в ділових паперах згадується вже як небіжчик [ДБВ 2008:22]. Прикметно, що маєтки Велике Комарове й Мале Комарове спочатку були успадковані його двоюрідним братом – *«королівським дворянином Стефаном»* [ДБВ 2008:453]. А 12 липня 1605 року, тобто через 16 років потому, очевидно, вже після смерті Стефана, права на спадщину заявили Северинові сини – Олександр, **Михайло** й Іван.

**Михайло Северинович Судимонтович-Кропивницький** (*шосте покоління*) народився приблизно наприкінці 1570 – початку 1580-х років (його батько помер 1589 року), а період його активної діяльності припав на першу половину XVII століття. Значну частину свого життя він мешкав у Вінниці, оскільки упродовж кількох десятиліть працював в управлінському апараті Брацлавського воєводства, адміністративний центр якого 1598 року перемістився саме в це місто. У 1616–1640 роки Михайло Кропивницький обіймав посаду підсудка, тобто помічника земського судді. Окрім того, він із 1613 по 1635 рік в якості одного з двох послів (у сучасному розумінні сенаторів) представляв Брацлавське воєводство в сеймі Речі Посполитої. Висловлював йому таку високу довіру брацлавський сеймик (аналог місцевої ради), притому не менше п'яти разів упродовж двадцяти двох років. І не дарма, оскільки брацлавський делегат активно відстоював у вищому представництві країни інтереси своїх виборців, тобто православних вірян, права яких після укладення в 1569 році Люблінської унії були знехтувані польською владою.

Неабиякі заслуги мав цей пращур Марка Кропивницького і перед вінницькою громадою. Він, зокрема, активно сприяв заснуванню у рідному краї монастирів східного обряду, допомагав одновірцям матеріально. Наприклад, 1635 року із власних заощаджень виділив кошти для міської парафії св. Марії, завдяки чому були придбані значні земельні угіддя й засновано жіночий монастир Благовіщення (тепер – жіночий монастир Святої Трійці у Браїліві). Остання згадка про Михайла Кропивницького як брацлавського підсудка припадає на 1640 рік. Ім'я цієї неординарної особистості увічнено в одній із вінницьких вулиць.

Подальші відомості про рід Марка Кропивницького відносяться вже до другої половини XVIII ст. Відтак у генеалогічній таблиці митця є певна прогалина. У «Справі Волинського дворянського депутатського зібрання...» представлений «духовний заповіт, вчинений 20 квітня 1768 року Василем Кропивницьким», про розподіл коштів поміж його синами Олександром і Яковом та рідним братом **Григорієм** [Ярош 1990:202]. Ні Василь, ні його брат, ясна річ, не могли бути синами Михайла Кропивницького, який відійшов у вічність, очевидно, ще у першій половині XVII ст.

Про синів Григорія – Василя, Федора й **Івана** – міститься згадка у посвідченні, виданому овруцьким предводителем дворянства 4 жовтня 1805 року. Відомо, що Іван мав чотирьох синів – Якова, Йосипа, Степана й **Івана** [Ярош 1990:202]. Останній і є дідом Марка Кропивницького, про якого він залишив спогади у своїй «Автобіографії (За 65 років)».

Прикметно, що у XVIII ст. вже не згадуються попередні прізвища пращурів Марка Кропивницького – Судимонтовичі й Кайдаші. А документи, які засвідчували дворянський статус його роду, в якомусь із поколінь начебто були втрачені. Хоча, швидше за все, глибинна причина цієї проблеми має політичне підґрунтя, суть якої полягає в тому, що після приєднання Поділля до Російської імперії наприкінці XVIII ст., царський уряд не всю українську шляхту автоматично зрівняв у правах із російськими аристократами. Від багатьох старовинних родів, що століттями мешкали в цьому краї, царські чиновники



вимагали додаткових підтверджень їхньої приналежності до привілейованого стану. Передусім це стосувалося тих, хто брав участь у збройних повстаннях проти російської експансії. Доброю ілюстрацією до цього є історія з дворянством Тобілевичів. Очевидно, таку ж чашу змушений був випити до дна й рід Кропивницьких.

Клопотання про відновлення статусу-кво розпочав батько Марка Кропивницького Лука Іванович. Останній 1835 року зробив відповідне подання на ім'я царя, обґрунтовуючи своє прохання тим, що дворянами вважалися його рідні дядьки Яків і Степан. У листопаді 1842 року надійшло повідомлення з Київської центральної ревізійної комісії, в якому зазначалося, що паперів, котрі надіслав Лука Кропивницький, недостатньо для представлення справи для розгляду у Департаменті Герольдії.

Естафету у Луки Івановича перейняв його син. У своєму посланні до сенату від 29 квітня 1904 року він зазначав, що спочатку його батько, а потім уже й він сам надсилав різні довідки та виписки до Волинського депутатського зібрання, однак звідти кожного разу традиційно надходили повідомлення про те, що не вистачає якихось важливих паперів. Коли ж задовольнялися ці вимоги, висувалися нові. 10 жовтня 1905 року із сенату надійшов нарешті указ за № 2829, в якому повідомлялося, що справі про підтвердження дворянства не можна дати руху до тих пір, поки документи про володіння пращурами Кропивницького нерухомим майном не будуть завірені в Київському центральному архіві. Але оскільки цього зробити не можна *«до завершення слідства про підлоги, виявлені в актових книгах цього архіву»* [Ярош 1990:201], сенат не може задовольнити клопотання прохача [Ярош 1990:202].

Після сенатського вердикту Кропивницький більше не переймався вирішенням цієї практично безнадійної справи. За словами драматургового сина Володимира, його батько *«ніколи не намагався демократизувати своє походження»*. Щобільше, без дворянського титулу митець незрідка відчував себе *«і з г о є м у суспільстві [...] Маркові Лукичу часто доводилося стикатися й клопотатися з найрізноманітніших питань, насамперед пов'язаних з*

*театром [...] Чиновники, починаючи від якого-небудь пристава і до генерал-губернатора, дивилися зверхньо на людину, в якій на візитній картці не було ні звання, ні чину. Тільки виключна популярність Марка Лукича і загальна повага, якої він зажив, допомагали йому долати перешкоди» [Кропивницький 1968:53].*

Своїми клопотаннями про приналежність до дворянського стану Кропивницький до певної міри повторив долю Карпа Тобілевича – батька братів Тобілевичів. Останнього імперська влада змусила в офіційних документах іменуватися міщанином, «доказывающим дворянство», що стало сенсом майже всього його життя. Цей епізод із біографії Карпа Адамовича знайшов, як відомо, відлуння в комедії його сина Івана Карпенка-Карого «Мартин Боруля».

Прикметно, що після завершення своєї «дворянської епопеї» Кропивницький, як зазначає його син, при нагоді навіть не проти був покепкувати зі свого «аристократизму». Щобільше, згодом це знайшло відображення у його п'єсі «Хоч з мосту в воду головою» (1909), де переноситься на український ґрунт дія з комедії французького драматурга Жана-Батиста Мольєра «Жорж Данден, або Обдурений чоловік». Згаданий твір є сатирою на українських багатіїв із середовища сільської буржуазії, які в гонитві за дворянськими титулами прагнуть узяти шлюб із доньками аристократів, але незрідка опиняються в комічній ситуації. Таким є центральний персонаж п'єси багатий селянин Харько Мандрика. Одружившись із дочкою збіднілого дворянина Кочержинського, він досить скоро усвідомлює, що жорстоко помилився («дворяне рідняться не з нами, а з нашими грішми») [Кропивницький 1959:563]. Нові родичі постійно докоряють Харькові за його мужицьке походження, а жінка-аристократка (Зізі), яку віддали заміж усупереч її бажанню, майже відкрито зраджує нелюбу-чоловіку з гульвісою-сусідом. Допомагає Харьковій дружині в походеньках спритна покоївка Лукерка, яка, до речі, нагадує дотепних наймитів з іншого твору Кропивницького – веселої комедії-оперетки «Пошились у дурні» (1875).

Акцентуючи на снобізмі нових родичів головного героя п'єси, Кропивницький наділяє їх родовими прізвищами – Мурчак-Бурчак-Стирчак-Кочержинський і Грище-Прище-Трище-Хомути́нська. Останнє – явний натяк на власний «аристократизм» автора твору, оскільки, за словами його сина, письменнику нібито хтось сказав, що його прашури носили подвійне прізвище Грище-Кропивницьких.

Генеалогічна таблиця роду Марка Кропивницького, а надто історія, пов'язана з намаганням підтвердити його дворянський статус, суттєво розширюють уявлення про походження письменника. Все це дає змогу краще зрозуміти світогляд майстра, глибинну сутність його творчості.

## БІБЛІОГРАФІЯ

Груша 2001 – Груша Аляксандр. Невядомая грамата Фёдара Карыятавіча 1391 г. // Беларускі Гістарычны Агляд. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.belhistory.eu/alyaksandr-grusha-nevyadomaya-gramata-fyodara-karyyata-vicha-1391-g>.

Грушевський 1995 – Грушевський М. Історія України-Русі : в 11 т., 12 кн. – К. : Наук. думка, 1991. – Т.6. – 1995. – 680 с.

ДБВ 2008 – Документи Брацлавського воєводства 1566 – 1606 років. – Львів: Наукове товариство імені Шевченка, 2008. – 1219 с.

Кропивницький 1968 – Кропивницький В. М. Из сімейної хроніки Марка Кропивницького : (Спогади про батька) / В. М. Кропивницький. – К. : Мистецтво, 1968. – 214 с.

Кропивницький 1959 – Кропивницький М. Твори в 6-ти т. – К. : Держлітвидав УРСР, 1959. – Т. 5. – 631 с.

Молчановський 1885 – Молчановський Н. Очерк известий о Подольской земле до 1434 года. – Киев, типография императорского университета св. Владимира, 1885. – 434.

Петрук 2013 – Петрук В. Любіть Україну (автобіографічна повість життя, кохання і науки). – Вінниця, 2013. – 272 с.

Ярош 1990 – Ярош В. Стежками завіяними (Родовід Марка Лукича Кропивницького) / Віктор Ярош // Спогади рол Марка Кропивницького : Збірник. – К. : Мистецтво, 1990. – 216 с.

УДК821.161.2-31.09:159.923

**Якубовська-Кравчик К.,**  
кандидат філологічних наук, кафедра україністики  
Варшавський Університет (Польща)

## ПОШУКИ УКРАЇНСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В ПОВІСТІ ВОЙЦЕХА КУДИБИ «МОЄ ПРИЗВИЩЕ – МАЙДАН»

*У статті проаналізовано повість Войцеха Кудиби “Nazywam się Majdan» («Моє прізвище – Майдан»), в якому автор за допомогою літератури намагається прозповісти про українське відродження останніх років. Досліджено символи і літературні традиції, до яких звертається автор. В повісті В. Кудиба піднімає питання специфіки і основ української ідентичності в контексті західноєвропейської культури.*

**Ключові слова:** Войцех Кудиба, Майдан, українська ідентичність, меніпея, література, помаранчева революція

*In this article I analyze Wojciech Kudyba’s novel “My name is Mайдan» (“Nazywam się majdan»), which is an attempt to tell a fictionalized story of the Ukrainian renaissance of the recent years. I investigate the symbols, the rhetorical terms, and the literary conventions that the author evokes. In his novel Kudyba poses the questions about the specificity and the roots Ukrainian national identity and its relations with the culture of Western Europe.*

**Keywords:** Wojciech Kudyba, Mайдan, Ukrainian identity, literature, Menippean satire, Ukrainian revolution, Orange Revolution

*W artykule przeanalizowano powieść Wojciecha Kudyby «Nazywam się Majdan», w której autor językiem literackim próbuje opowiedzieć o ukraińskim odrodzeniu ostatnich lat. Przebadano symbole, środki i konwencje literackie, do których się autor odwołuje. W swojej powieści Kudyba stawia pytania o specyfikę i podstawy ukraińskiej tożsamości narodowej oraz jej relacje z kulturą zachodnioeuropejską.*

**Słowa kluczowe:** Wojciech Kudyba, Mайдan, ukraińska tożsamość, literatura, mennipea, pomarańczowa rewolucja.

Видана в 2015 році в серії бібліотеки Więż повість Войцеха Кудиби «Nazywam się Majdan» («Моє прізвище – Майдан») – це виконана поетом спроба деконструювати український світ. Ця розповідь свідчить про те, як Поляки пробують зрозуміти східного сусіда, вникнути в суть процесів та подій, що там відбуваються. Професор Олександр Фіут написав, що «*повість-неповість Кудиби, нав’язує асоціації з Транс-Атлантикою Гомбровича, написані з відвагою та бравадою, з болем та любов’ю, є суттєвим внеском у зближенні наших народів та їхніх культур*» [Kudyba 2015:162] Однак слід

пам'ятати, що обговорюваний текст, не є, як про це думають інші, історичною реконструкцією українських суспільно-політичних процесів між першим та другим Майданом а також українсько-російської війни. Мета не полягає (на мою думку і не мало бути) в приближенні Полякам українського відродження останніх кількох років. Це швидше авторський пошук способу висловлення про справи східного сусіда. Як зізнається Кудиба, в основі його книги лежить глибока потреба в розповіді останніх подій в іншій ніж документальній мові. Це завдання дійсно надзвичайно важливе, так як до цієї пори не створено суто літературного твору, який зміг би показати процеси будівництва сучасної української держави. Крім того, автор намагається показати всю складність цієї ситуації та придивитись до багатьох її аспектів, а не лише показати відношення чи висловити будь-яку думку.

Кудиба веде гру неоднозначну. Важливим вже сам заголовок. «Моє прізвище – Майдан». З одного боку, він посилається безпосередньо на українську революцію – в даному випадку, як помаранчеву, так і гідності. З іншого боку, читаючи в Словнику польської мови сучасне слово, майдан означає багаж. Кудиба використовує це значення, посилаючись на багаж досвіду жителів українських земель. Одночасно, посилаючись на певну їхню несумісність між собою, хаос. І, нарешті, третій спосіб використання цього слова – як прізвище головного героя, який разом зі своєю родиною несе в собі цілу історію України останніх років. Про це свідчать перші слова: *«Мене звали Петро Майдан, хоча іноді в дверях хтось вигукне: «Євромайдан!», і тут же сідає в барі, як близький друг»* [Kudyba 2015:7]. Звичайно, зсилаючись на популярну культуру «I'm Bond, James Bond», є одним з багатьох проявів гри, яку автор розпочинає з читачем.

Весь твір можна віднести до Меніппової сатири: *«То тут, то там, хтось з нас, поетів, ще теперішність в епічну форму намагався втілити, але власне тоді виявлялося, що час епопеї пройшов, і те, що героїчне, обертається в чорний гумор, а возвишенність – в гірку та непристойну сатиру. Те, що*

*відбувалося на батьківщині, не епопеєю було, це ніби зробилася меніппея чи героїко-комічна поема» [Kudyba 2015:65] – читаємо в тексті.*

У творі ми бачимо типові для Меніппеї людсько-карнавальні форми, характерне просте почуття гумору. Автор поєднує між собою вигадану історію – видумані долі членів сім'ї Петра Майдана – з реальними подіями, що відбуваються в Україні, але навіть, якщо історії вигадані, то вони стосуються справжніх реалій життя.

В діалозі з Меніппеєю також залишається персонаж головного героя, який як своєрідний сучасний мудрець – кандидат культурознавства оцінює чи інтерпретує реальність з перспективи дослідника, стороннього спостерігача, готуючи реферати або статті щодо вибраних фрагментів оточуючого світу. Другим мудрецем є батько Петра, який свої знання про світ черпає не лише з прочитаних книжок, але й з життєвого досвіду, а також, і навіть перш за все, – з контакту з духами предків. Тим самим Василь також набуває ролі незвичайного персонажу, обдарованого надприродними можливостями. Згідно з традицією меніппеї Кудиба сягає подій, що відбуваються в злочинному світі, тюрмах, які є важливим елементом другої частини повісті.

Автор веде з читачем мистецьку гру з різними традиціями та літературними жанрами, вірш змішує з прозою, при цьому перший у свідомий спосіб уподібнюється до авторів-графоманів, наприклад у вірші «Свекра», що вихваляє нелегально виготовлену настоянку з журавлини. В своїх коментарях, ніби бавиться з читачем: *«О прикрість! О безсилість! О розпач моя! Чому я не є здібним прозаїком? Зрештою, якщо замість жалюгідних статей скудну прозу хоч би трохи вчив, тоді би все міг описати, що сталося і, навіть, більше, щоб стати поетом!» [Kudyba 2015:123]*

Надзвичайно важливою для твору є конструкція головного героя, що народився як Петро Майдан, але на даний час він називається Сенкель. Ця зміна наступила в результаті нелегальних інтересів батька, який ховаючись від кредиторів та війни, відшукав свої німецькі корені та виробив нові документи, переконуючи родину, щоб пішла його слідами. Як стверджує Петро: *«І лише*

*бабулька, що є полькою за походженням, яка в дитинстві нас вигодувала польською мовою, залишила своє прізвище Майдан» [Kudyba 2015:8]. Це іронія історії, оскільки в єдиної з родини, в якій офіційне символічне прізвище, не тече українська кров, що більше вона намагається бути вірною польській культурі та традиціям.*

Головний герой, розповідаючи про себе, запрошує читача на прогулянку: *«Місце та дата народження» – повертаєте на право, тоді дві короткі вулички – «громадянство», «адреса». Зупиняєтесь на перехресті. Важко не зупинитись, адже стоїть національність. А в мене цілий майдан, справжній євромайдан: батько наполовину росіянин і наполовину німець єврейської віри, мати наполовину українка, бабуся зі сторони мами полька, серед дідів та прадідів біля шести національностей та чотирьох вір [...]» [Kudyba 2015:13].*

Піднімаючи питання національності Кудиба показує всю складність історії цих земель. Герої розглядають різні варіанти реконструкції сімейної історії. Врешті, батько Петра маючи єдині два, знайдені в архівах, документи з історії родини, при узгодженні з духом свого діда, наново створює розповідь про своїх предків.

Показуючи складність особистості мешканців українських земель, Кудиба також грає з конвенцією літератури польських «Кресів». Переплітає польські та українські традиції. Головний герой, вихований Бабусею на Сенкевичу, в своїй розповіді згадує створені письменником міфи.

Описи бабусиноного родинного будинку також нагадують ту аркадю, про яку писали польські письменники, яким після II світової війни треба було покинути сьогodнішні території України в якій були будинки з родючими садами, врожаї, з яких робили смачну консервацію, вітальню з кахельною піччю, турецьким килимом, родинними фотографіями, статуеткою Божої Матері, столом з лляною скатертиною, ліжком, шафою, швейною машиною Singier... [Kudyba 2015:48]. Ця авторська процедура якби змінює центри тяжкості, оскільки цей ідеальний будинок вписується у простір, а не національність. Також багато висловлених героєм думок нагадує XIX ст. –

тексти громадських діячів: *«Все тануло на очах. Лід, який часто протягом багатьох десятиліть наростав між сторонами нашого краю, раптом почав тріскати. Те, що між людьми роками росло, дихання якесь незнане та гаряче в джерельну воду заміняло. Вона була чистою та прозорою, деякі раділи та очі і все тіло нею промивали, щоб не тільки по-новому на світ дивитись, але й всю свою шкіру з давнього бруду очистити, а свіжу придбати, щоб стати новою людиною, навіть, не схожою на себе. Не один тоді – до великої загальної справи повернувшись – невідому раніше міць в собі відчув та сам до себе повагу настільки повернув, що до інших виходив з рукою доброти та навстіж відкритим серцем»* [Kudyba 2015:20].

Батько головного героя залишається обдарованим характеристикою народного мудреця, подібного місцями до Вернигори, що теж іноді згадувався. Не лише, як типовий романтичний герой *«бачить та чує більше»*, але й стає, свого роду, пророком, що хоче попровадити український народ до кращого майбутнього, *«люди слухали його із захопленням, бо у нього був жар»* [Kudyba 2015:10]. Свої громадські здібності він використовує під час Майданів, ангажуючись у політичні події та надихаючись іншими революціями в Центральній та Східній Європі, такою як польська солідарність. Також роль поета Кудиба розуміє згідно з романтичними взірцями – поет, як той, хто має виконати місію для свого народу: *«А ти, поете, не спи, коли народ з колін встає, щоб покращити свою долю; коли старанням щоденним прискорює рух землі, нове майбутнє відкривається навстіж!»* [Kudyba 2015:10–11] – дізнається Петро з певною іронією від одного із своїх колег.

Ми також бачимо, що у мовному прошарку автор з задоволенням посилається на традиції XIX століття. Як написала Марта Квасницька, використовує мову: *«архізовану, завдячуючи Сенкевичу (хоча і не тільки), що намагається локувати її цілу десь у постсарматському всесвіті, складаючи враження, що ми маємо справу з епопеєю. Це нова різновидність, як від мови давніх випускників східних гімназій чи переселенців з-під Львова, так і сьогоднішньої української»* [Kwaśnicka 2016:<https://kwasnicka.kresy.pl/?p=4455>].



Крім того, герої у продуманий автором спосіб користуються цією мовою недосконало, що дозволяє автору використати іронію та гумор. Так от, згадувана бабуся, захоплена фактом виїзду внука в Бохум глибоко переконана, що місто завдячує свою назву Бохуніві, та каже йому негайно прочитати Сенкевича.

Головний герой, родом з села, український інтелігент, кандидат культурознавства, не лише розповідає про події, але, перш за все, ділиться з читачем своїми роздумами, звідси теж в повісті високий стиль переплітається з низьким. Петро, виїжджаючий в Західну Європу на стажування та конференції, є персонажем, завдяки якому автор намагається показати українську ситуацію, як з внутрішньої перспективи, так і зовнішньої європейської і польської. Насправді, його роздуми та розповіді стають головною віссю твору. Події, часом, надто динамічні, наприклад, історія нелегальних інтересів та відносини родини Василя з мафією є лише приводом для представлення читачеві роздумів Петра Майдана. В оповіданнях головного героя є іронія, яка часом перекликається з гротеском, розглядом подій з відстані та гумором.

У такій формі він снує свої роздуми про Україну та Європу. Україну, з якою відчуває близький зв'язок, але на яку має змогу подивитись з відстані: *«земля, яка зараз видається щораз дивнішою – смішна та страшна, близька та далека, наша і не наша, якби ми були самими собою, але іншими; між собою своїми, але чужими»* [Kudyba 2015:8], – визнає Петро.

Це також, а може перш за все, розповідь про нелегку історію Центральної та Східної Європи. Між іронією, комічністю чи фантазійними думками автор показує суттєве історичне відображення, подібне часом до XIX столітньої моделі: *«Ох, історія! Рана незагоєна та пошматована наша! Ми в тобі великі та малі, прекрасні та звичайні. Як у всьому світі, так і в тобі, свята та щоденна гроза настирливості, страху та сміху. Ми ховаємося в тіні героїчних пісень, а ті сірі будні оточують, як процесія клоунів навколо благородного короля. Дуже б хотілося жити лише в твоїй міцності та величності, але встає будній день, а з ним дивна іронія, якби ми були в тобі і одночасно назовні. Ось*

*співаємо про себе всередині героїчної повісті, та одночасно десь далеко, в такому місці, з якого видно не лише те що виносливе – дрібні щілини людського життя, які і в більшості і в меншості треба прийняти, зрештою, це наше і нікого іншого» [Kudyba 2015:17].*

Найважливішою темою «Мое прізвище Майдан» є соціальні зміни, переміна народу та його форми існування, спроба вийти з європейської глуші, окраїни, заклинання своєї долі. Це історія про мрії про Європу та її сакральність: *«Вона справді тоді існувала – потайки зберігалась в домах, на горищах; невелика, часом затиснена в колі декількох осіб, про яку говорилось напівголосом, пошепки на вухо – родинна Європа. Європа мрійників та жебраків. Матула...» [Kudyba 2015:12]* Це вони є причиною наступних революцій. Автор часовою цезурою об'єднує два Майдани. Перший майдан Петро знає виключно з розповідей батька та найбільше в них його цікавить роль музичних гуртів. Другий – йому близький, але також, перш за все, завдяки активності батька Василя, який живучи на границі реального та уявного з глибоким переконанням «я Майдан», готовий на будь-які жертви. І, навіть, коли швидка привозить його з Києва побитим, не втрачає сил вигукувати «Свава Україні», та пишаючись, що захистив власну Майданову гідність. Тільки матір тремтить від страху, боїться можливих наслідків подій, відомих з української історії Магадану чи Колими.

Але нічого такого не сталося. Змінилась лише свідомість героїв. Глибоке переконання у впровадженні України в Європу, чи Європи в Україну «Лише тепер у нас Європа» перевіряє пріоритети Василь. Тепер вважає, що не треба бути героєм, треба лише стати справжнім паном. Дух майдану повинен втілитися в матеріальну форму, а нові часи вимагають нових ролей.

Однак, в українському просторі нелегко. Боротьбу з політичною системою заміняє боротьба з демоном історії – борутою, який на цей раз заволодів економічним простором. Василь організовує бізнес – алкогольний. Звичайно, нелегальний, пов'язаний з виготовленням самогону, контрабандою тощо. Справжні проблеми, що призводять до падіння, однак, з'являються лише

в момент його реєстрації. В кінці кінців, родина змушена змінити прізвища та емігрувати в Німеччину. В Україні залишається лише старенька бабуся – Полька.

Кудиба показує багатовимірність української ситуації та життя звичайних людей. Це спроба польського розуміння української уяви Європи, а також та, можливо, перш за все, пов'язаного з цією уявою розчарування: «не так мало бути в нашій Європі... Не так, як є...» [Kudyba 2015:8].

## БІБЛІОГРАФІЯ

Bonilla 2013 – Bonilla J. M. The Carnavalesque Construction of a World : The Case of Big Fish, a Novel and a Film / Revista de Lenguas Modernas San Jose Iss. 19, (Jul 2013) – С.161-183.

Dybciak 2016 – Dybciak K. Krzysztof Dybciak recenzuje powieść Nazywam się Majdan W. Kudyby / Arkana 127–128 – Kraków, 2016, <http://www.portal.arcana.pl/Arcana-127-128-krzysztof-dybciak-recenzuje-powieść-nazywam-się-majdan-w-kudyby,4438.html>

Holewiński 2015 – Holewiński W. Mebluję głowę książkami <http://pisarze.pl/recenzje/9979-waclaw-holewinski-mebluje-glowe-ksiazkami28-9-15.html>

Kudyba 2015 – Kudyba W. Nazywam się Majdan – Warszawa: Więź, 2015, с.

Kudyba 2015a – Kudyba W. Prawda o Ukrainie, czyli «Nazywam się Majdan», <http://www.fronda.pl/a/prawda-o-ukrainie-wywiad-z-wojciechem-kudyba,62038.html>

Kusiak 2008 – Kusiak J. Staropolskie struktury i satyry menippejskie. Próba typologii gatunku/ Przestrzenie Teorii, 10, (2008), с. 243–255.

Kwaśnicka 2016 – Kwaśnicka M. Inteligencki sen o Ukrainie <https://kwasnicka.kresy.pl/?p=4455,2016>

# ДУХОВНІСТЬ ЛІТЕРАТУР СВІТУ

УДК 821.161.2

*Рева-Лєвшакова Л. В.,*

доктор філологічних наук, професор,  
завкафедри мовної та загальногуманітарної підготовки іноземців  
Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

## ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ В НЕОРЕАЛІСТИЧНІЙ НОВЕЛІСТИЦІ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ (В. Винниченко, В. Підмогильний)

*У статті пропонується розглянути питання про визначення характеру у літературознавстві. На матеріалі праць В. Фащенко робиться спроба зорієнтувати дослідницькі погляди на роль характеротворення у художній літературі. До аналізу залучені неореалістичні новели «Салдатики!» В. Винниченка та «Третя революція» В. Підмогильного.*

**Ключові слова:** *характер, характеротворення, типи характеру, неореалізм.*

*The article proposes to consider the definition of character in literary criticism. On the material of V. Faschenko's work an attempt is made to orient research views on the role of characterization in fiction. The analysis involves neo-realist novels "Saldatiki!" by V. Vynnychenko and "Third Revolution" by V. Podmohilin.*

**Key words:** *character, characterization, types of character, neorealism.*

*В статтє акцентировано внимание на определении места термина «характер» в литературоведении. На материале работ В. Фащенко делается попытка сориентировать исследовательские взгляды на определении важной роли характера персонажа в художественной литературе. К анализу привлечены неореалистические новеллы «Солдатики!» В. Винниченко и «Третья революция» В. Подмогильного.*

**Ключевые слова:** *характер, характерообразование, типы характера, неореализм.*

Понятійне значення характеру відображене в загальноприйнятих варіантах, поданих майже у всіх тлумачних словниках, як, наприклад, у статті В. Войнова, про характер – це «вдача людини, її стійкі психічні властивості, особисті риси поведінки і діяльності; твердість волі, наполегливість у досягненні чогось» [ТСУМ 2004:851]. Ці «класичні» ознаки характеру взяті за основу в працях дослідників, які намагались утвердити термінологічне значення характеру в літературознавстві. Гадаємо, що адаптування терміну в літературознавстві мало своїм підґрунтям бажання причетних до літературознавчого кола розширити обрії поетичного аналізу за рахунок розширення погляду на персонаж, не тільки як на дійову особу, а й як на сукупність різноманітних проявів власного «я» у поведінці та ставленні до життєвих колізій. Але термінологічне визначення характеру залишається

прерогативою енциклопедичних видань, тлумачних словників та словників з психології. В літературознавчих довідниках не прийнято виділяти характер як окрему літературознавчу категорію. Таким чином, маємо приклад того, що до уваги не береться багатовікова історія життєствердження характеру в літературознавстві, адже про фундаментальність цієї категорії в літературі висловлювався ще Аристотель. Проте тенденції сучасного літературного розвитку спрямовані на розкриття характеру в художньому творі. У зв'язку з цим особливої складності набуває проблема відображення характеротворення в неореалістичних творах початку ХХ століття, зокрема новелістиці. Тому, на наш погляд, обрана тема дослідження є актуальною в світі художньо-аналітичних міркувань.

У вітчизняному літературознавстві дослідницьку увагу на характер в художньому творі привернув у своїх працях В. Фащенко. До своїх праць В. Фащенко ґрунтовно залучив знання із суміжних наук, насамперед психології, а саму категорію характеру вважав однією з найважливіших у літературознавстві. Уваги заслуговує його визначення: *«... характер у художньому творі – це відображені в світлі авторського ідеалу порівняно сталі властивості й змінні відношення, які утворюють закономірну своєрідну соціально-психологічну єдність, котра формується і виявляється в зовнішній і внутрішній діяльності людини у найрізноманітніших ситуаціях»* [Фащенко 2005:39]. Відомо, що це визначення давалось дуже складно вченому, адже свої думки про характер він виносив на широкий загаль кафебри, на якій працював в університеті імені І. І. Мечникова. Визначення мало неоднозначні погляди колег і характер (ще одне із можливостей слова) полемічних дискусій, після яких Василь Васильович неодноразово допрацьовував своє формулювання.

В. В. Фащенко визнавав, що в трактуванні поняття «характер» чимало нез'ясованого: *«Що ширше – образ чи характер? Входить до нього темперамент чи ні? Може бути персонаж характером? Проте ці питання – другорядні. Істина полягає в тому, що головним предметом зображення в*

*літературі є людина. Аспекти ж – чи є вона, людина, лише індивідом, стала чи стає особистістю (зі знаком плюс чи мінус), має «ядро» чи зовсім безхарактерна – то вже залежить від концептуальності творів, рівня вищої майстерності» [Фащенко 2005:37–38].* Продовжуючи свою думку про мету дослідницької праці, автор етюдів про психологізм літератури дає підказку того, що, досліджуючи художній образ людини чи обставин, природи, часу, промінь зору буде сконцентровано на поняттях художньої теорії відображення. Але при аналізі характеру оперувати потрібно буде соціально-психологічними категоріями.

Своєрідності набуває характер у своїй художній відображеності. Так, самі персонажі своєю мовою, внутрішніми монологами і життєвими діями впевненими чи не впевненими, з добрими намірами чи ні, продуманими чи раптовими, підказують особливості свого типу: чи то сангвініка, чи меланхоліка, чи флегматика, або холерика. В свою чергу ці типи зазначають мотиваційну основу вчинків, які в свою чергу створюють фабульний розвиток дії. Особлива складність вивчення характеру в творах початку ХХ століття полягає в поясненні специфічних рис своєрідністю творчості, а ще більше у зв'язку з приналежністю до тієї чи іншої естетичної системи, зокрема неореалістичної.

Хоча в різні часи літературознавці висловлювали власні думки про неореалістичні принципи творчої майстерності, все ж питання лишається й досі відкритим. Так, прихильник неореалістичного спрямування В. Мельник, досліджуючи творчість В. Підмогильного і його особливу роль в становленні В. Винниченка як письменника, котрий збагатив українську прозу новими, зокрема неореалістичними принципами зображення людини, відзначав, що *«межа реалізму закінчувалась тоді, коли письменник заглиблювався у внутрішній світ персонажу для самодостатнього осмислення його як людини, пізнання її ірраціональної сутності, екзистенційності, незалежно від суспільного оточення. Це вже перехід від засобів зображення до принципу відображення» [Мельник 1994:46].* Основа такого вишуканого міркування про

художню літературу вбачається в наявності певних рис фіксації психологічних ознак, які домінують в неореалізмі. Ця теза підтверджується прикладами творів представників неореалізму: В. Винниченка, В. Підмогильного. Саме в їхніх творах засвідчуються визначальні риси неореалізму: заглиблення у внутрішній світ персонажа для самодостатнього осмислення його як людини, пізнання її ірраціональної сутності, увага до внутрішніх психологічних чи зовнішніх соціальних суперечностей як виявів понадчасового, метафізичного конфлікту добра і зла, об'єктивність подання позицій кожної зі сторін художньо-творчих психологічних колізій та конфліктів.

Письменників приваблює мікросвіт особистості як складова макросвіту існування суспільства. Залишившись на художньо-естетичних засадах традиційного реалізму, в центрі уваги неореалістичних творів зазначених митців перебувають актуальні проблеми і вирішуються гострі соціальні конфлікти. Людина цікавить письменника-неореаліста своєю самотністю та самодостатньою неповторністю, які визначаються складовими частками її характеру. Втім, психологічні процеси внутрішнього буття та їхні зовнішні виявлення зображаються в конкретній ситуації – так ясніше розкриваються таємниці людини. Зображення начебто «зсередини» літературного героя спричиняє художньо-стильову кореляцію твору, яка позначена тим, що письменники більше звертаються до людської психології, сфери почуттів, роздумів, рефлексій. Останнє складає вже авторську концепцію людини та психологічно зумовлений тип її характеру.

В літературознавстві В. Фащенко першим розрізнув психологічні типи сутності характеру. Людині в цій класифікації належить перше місце, а далі: індивід, індивідуальність, особистість і каркас особистості. Втім, В. Фащенко зазначав, що *«людина – істота біосоціальна. Вона може стати особистістю, а може залишитись і на рівні окремого, випадкового індивіда. Все залежить від обставин, від діяльності людини, її характеру, морального кодексу і – головне від рівня і масштабності її світогляду»* [Фащенко 2005:43]. Сутності

особистості автор книги «Характер і психологізм» давав принципове значення: *«людьми народжуються, а особистостями стають»* [Фащенко 1988:23].

Здебільшого персонаж неореалістичного твору – це не активний діяч або яскрава особистість, а пересічна, невизначна людина. Хоча в психологічній палітрі художніх персонажів неореалістичних творів є приклади і досить стійких характерів непересічної людини – особистості. Пояснення таких таємничих складових людської психіки можна віднайти в аналітичних судженнях про поведінку людини автора монографії «Людина для себе» Е. Фромма: *«... риси характеру постають джерелами сили, про які особистість, незважаючи на їхню потенційну могутність, може навіть і не підозрювати, а отже, і не усвідомлювати своїх можливостей»* [Фромм 2006:87]. Приклад подібного перевтілення продемонстровано В. Винниченком у новелі «Салдатики!» Більше того, В. Винниченко-новеліст чи не першим в українській літературі створив неординарний психологічний образ – характер лідера. Кут зору авторської уваги зосереджений на Явтухові, якому судилося у відповідальну хвилину стати лідером і, зрештою, загинути. Автор розкриває сходи переродження людини в особливій ситуації: організований гурт села потребує вождя. У нестандартній ситуації з'являється неформальний лідер, той, хто знає, що робити, адже за розгубленою людиною не підуть інші. Тому в новелі повторюються деталі: «у Явтуха твердий погляд», «тихий, твердо-спокійний голос». Крутий поворот в житті героя виправданий розвитком подій, коли «невідомо, ким були підкинені» прокламації, які прочитали всі, а після «село мов прокинулось»: *«З якоюсь дикою ненавистю та злістю закипили балачки по хатах, з якимсь невідомим досі, гострим болем стали згадувати тепер усі муки і здириства <...> не було вже тої покірливості і боязкого підлизування <...> суворо і похмуро робили вони <...>, ніби чогось чекаючи»* [Винниченко 2005:109].

Головний герой Явтух іншого складу людина, іншого характеру. Твердий його погляд виказує власну рішучість і віру, ясні очі – чистоту і відкритість намірів. Усе це разом складає образ іншої людини, яка може мати владу над



людьми. Ознайомившись з прокламацією, Явтух *«дуже замислився», «тихо він ходив по селу», «щось думаючи» і «дивлячись кудись далеко ясними очима»* [Винниченко 2005:109]. А через три дні він виказує готовність скликати всіх до волості на сход. Такі вольові зусилля пояснюються психологічними можливостями, закладеними біологічно в характер людини. Але про ці речі автор не напише в художньому творі. Тому дослідження такого плану ґрунтується на з'ясуванні питань психічних явищ. Щодо наведеного прикладу, то ми маємо зображення психічного стану, які М. Левітов визначив цілісною характеристикою *«психічної діяльності за певний період часу, яка показує своєрідність перебігу психічних процесів залежно від відображуваних предметів і явищ дійсності, попереднього стану і психічних властивостей особистості»* [Левітов 1964:20]. В. Фащенко вважав, що психічні стани невичерпні й плинні, і зрозуміти їх можна *«тільки завдяки всебічному аналізу, де на першому плані – суспільна поведінка людини, її невимірні зв'язки зі світом»* [Фащенко 2005:63]. Щодо головного героя новели *«Салдатики!»* Явтуха, то його вольові зусилля взаємозумовлені емоційними та пізнавальними станами, які складають основу шкали трьох основних процесів. А неореалістичні рамки твору пояснюються вимірами емоційного стану героя: *«Тихо він ходив по селу, перше мало хто чув від його якоїсь довгої розмови, а тепер ще більше затих, щось думаючи, твердо склавши тонкі свої губи»* [Винниченко 2005:109]. Пізнавальний стан виявляється у рядках: *«Прочитав раз, прочитав удруге і дуже замислився»* [Винниченко 2005:109]. У Явтуха скоріше ніж у кого визріли переконання, він глибше збагнув ситуацію і зумів побачити її в широкому контексті подій. Характерним є епізод, коли з його ініціативи збирається сільський сход і він сам починає схвильовану промову, в якій апелює до християнської свідомості односельців. Просто і переконливо він доводить, що вони самі творять неправду, гріх, бо порушують заповідь: *«У поті лиця їж хліб»*. Рішучість разом з хвилюванням і певним бажанням повести відтінює *«скромність»* старости, який *«щось бовкнув до селян»* і одійшов у бік, уступаючи місце Явтухові, який стояв попереду і *«мов тільки і чекав»*, коли

Йому дадуть слово. Він «голосно і дзвінко почав говорити», а з грудей «виходило довге задержане зітхання». Рефреном його промови став заклик «обкрадають нашу правду». Селяни слухають його «як зачаровані», а він «*більше і більше розходився і, мов одрубуючи кожне слово, бив ним по серцям*» [Винниченко 2005:109] людей, які хотіли почути про те, що їм кажуть. У словах Явтуха вони знаходять у край важливі для них думки.

Вершиною напруження в новелі стає психологічний двобій, підкріплений словесним і моральним боєм двох лідерів – Явтуха і офіцера – в кульмінаційній сцені протистояння двох мас – селянської та солдатської. Моральна перевага на боці Явтуха і вона передусім у його відвертості і правоті. Взявши відповідальність за долю односельців, він чесно несе її аж до своєї смерті. Це визначальні риси його характеру, які підкріплюються його взаєминами з людьми. В таких стосунках можна помітити головне: той, хто може повести за собою інших, перестає належати собі, у цьому проявляється стійкості характеру.

Сюжети неореалістичних новел В. Підмогильного мають іншу фабульно-сюжетну структуру, в якій визначається цікавість до екзистенційного. Подібна своєрідність виявляється в філософсько-етичному аспекті в новелах «Третя революція». Основні проблеми цих творів позначені В. Мельником: «*Людина і обставини, колективне і особисте, сліпі інстинкти природи і обов'язкова суспільна мораль суперечності прагнень розуму і серця*» [Мельник 1991:7]. В основі новел – пізнання психіки людини, яка знаходиться в пошуку себе самої, а також намагається усвідомити глибину свого існування і відчутти себе часткою буття. Другорядного плану набуває розум героя, а на передній висунуті позарозумові аспекти духовного життя персонажів: почуття, інтуїція, уявлення, несвідоме.

Проблема пізнання характерів є основною в новелі «Третя революція». В центрі фабули – захоплення армією Махно міста. Назва номінальна – «*третя революція – це похід села на місто*» [Підмогильний 1991:229], справжнє розуміння якої прозаїк намагається пояснити роздумами підлітка Колі: «*Нічого*

путнього з цієї революції. Отак показаться, та й годі. <...> Їм усім аби нажертись та потягти щось» [Підмогильний 1991:221]. Можливо, своє сприйняття революції виразив в роздумах героя автор, тому глибокої суті набувають ці слова. В. Підмогильного цікавлять передусім зіткнення двох характерів як двох внутрішніх світів: Ксани і Махно. Чиста, загадкова душа Ксани стикається з сильним характером «великого анархіста» та розпусного вбивці водночас. В неї яскрава натура, обдарована чудовою уявою та враженням. Загадковість в її вигляді з'являється в моменти потужного осмислення дійсності, усвідомлення глибин буття. Її «я» не залишається байдужим до кровопролиття в бою, хвилювання в місті для Ксани – її особисте хвилювання і глибоке враження від того, що відбувається: *«Я була колись біля моря й воно хвилювалось. Тоді на душі теж неспокійно»* [Підмогильний 1991:213]. Багата уява героїні націлена на високу матерію, а тому душевні переживання перемагають розум. Вона відчуває внутрішнє захоплення та живе думками про те, що командир Махно прийшов і змінив її життя. В. Підмогильний не мотивує, як Ксана прийшла до обожнення Махно. Таке будівництво фабули, де загадковість незбагненого перемагає логіку тверезого розуму, є типовим для письменника. Вольові зусилля характеру героїні націлені на бажання зустрічі зі своїм кумиром.

Образ Махно різний: він спокійно розстрілює людей і допомагає мешканцям дитячого будинку, він вульгарний у спілкуванні і пише вірші. Він, як і Ксана, замислюється про свою душу і сам себе возвеличує, протиставляючи оточуючим: *«Мене ніхто не розуміє»* [Підмогильний 1991:226]. Він має владу над людьми і сам робить з себе надлюдину: *«І нащо ховати від себе, що він великий? <...> І хіба ім'я його не котиться степами, несучи жах, руїни і разом давню свіжину землі? Хіба не поставлено його міцно на прапорах і не накреслено на вічних сторінках історії? Його ім'я! воно було. Він розсипав його, як росу на поля, воно зійшло буйно, він бачив його скрізь»* [Підмогильний 1991:227]. Ці авторські слова про бажання Махно руйнуються наступними рядками про те, що ім'я він утратив і перед ним постає питання:

*«Тай й сам він хто, оповитий химерною гірляндою легенд? <...> Він хтось, що повстав з темних глибин землі, щоб промайнути забутим огнем далеких днів»* [Підмогильний 1991:227]. Зустріч Махно з Ксаною, інтенції якої були спрямовані познайомитись з ним, відбувається звичайно для нього, звиклого до приходів інтелігенток, яку для себе він визначає як «незвичайну». Для героїні все відбувається як уві сні. Картина попущення, безмежної розпусти, принизливого розгнузданого «бенкета» махновської сотні підказує поза-текстуальний момент пережитого Ксаною жахливого розчарування. Життя втратило цікавість і вся вона стає *«потворною купою зганьбленого тіла»* [Підмогильний 1991:232]. Сцена згвалтування залишається за кадром. Такі авторські прийоми притаманні неореалістичним творам, в яких зберігається коректність до реальності ще від традиційного реалізму, який на відміну від натуралізму намагався зберегти моральність. Коректність стає відмінною рисою неореалізму, це відрізняє його від інших модерністських напрямів, в яких присутні досить відверті картини.

Реалізм подій у новелах В. Винниченка і В. Підмогильного, має риси маргінальності, тому він постає в оновленій, а саме неореалістичній якості, поява якої пов'язується в українській літературі на початку ХХ століття із загальною тезою про дифузю, взаємопроникнення стилів і появи перехідних явищ. Новели письменників стають в ряд із творами літератури, в яких художньо досліджується психологія окремої людини в момент великих потрясінь. Тому слід наголосити на внеску митців в скарбницю пізнання характеру в неореалістичних творах, докладний аналіз яких залишається на часі.

## БІБЛІОГРАФІЯ

Винниченко 2005 – Винниченко В. К. Вибрані твори / В. К. Винниченко. – К. : Сакцент Плюс, 2005. – 256 с.

Левитов 1964 – Левитов Н. Д. О психических состояниях человека / Н. Д. Левитов. – М. : Просвещение, 1964. – 343 с.

Мельник 1991 – Мельник В. О. Валер'ян Підмогильний // Підмогильний В. П. Оповідання. Повість. Роман / В. О. Мельник. – К. : Наукова думка, 1991. – С. 5–25.

Мельник 1994 – Мельник В. О. Суворий аналітик доби : Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини ХХ ст. / В. О. Мельник. – К. : Академія, 1994. – 318 с.

Підмогильний 1991 – Підмогильний В. П. Оповідання. Повість. Роман / В. П. Підмогильний. – К. : Наукова думка, 1991.

ТСУМ 2004 – Тлумачний словник української мови / За ред. В. С. Калашника. – Х. : Прапор, 2004. – 992 с.

Фащенко 1988 – Фащенко В. В. Вибрані статті / В. В. Фащенко. – К. : Дніпро, 1988. – 373 с.

Фащенко 2005 – Фащенко В. В. У глибинах людського буття : Літературознавчі студії / В. В. Фащенко – Одеса: «Маяк», 2005. – 640 с.

Фромм 2006 – Фромм Э. Человек для себя. / Э. Фромм. – М. : АСТ ; Мн. : Харвест, 2006. – 352 с.

УДК 821.161.2 (Вороний)

**Семененко Л. М.,**  
кандидат філологічних наук, доцент,  
ДВНЗ «Криворізький державний педагогічний університет»

## **ОБРАЗИ КВІТІВ ЯК СКЛАДОВА ПОЕТИЧНОГО ДИСКУРСУ МИКОЛИ ВОРОНОГО**

*У статті розглядається специфіка використання образів квітів у поетичній творчості Миколи Кіндратовича Вороного, одного з найяскравіших представників раннього українського модернізму, зокрема, символізму та естетизму. Визначаються провідні особливості змістового та функціонально-стилістичного навантаження відповідних образів-символів у ліричних поезіях митця. Підкреслюється амбівалентність уживання аналізованих образів у поетичному дискурсі автора.*

**Ключові слова:** модернізм, фольклорна традиція, художній образ, символ.

*This article investigates peculiarities of using flower images in the poetic writing of Mykola Kondratovych Voronyi, who is one of the most prominent representatives of early Ukrainian modernism, especially symbolism and aestheticism. This paper determines the leading features of the content, functional and stylistic meaning in the corresponding symbolic images represented in*

*the lyric poetry of M. Voronyi. It also emphasizes the ambivalence of using the analyzed images in the poetic discourse of the author.*

**Key words:** *modernism, folklore tradition, artistic image, symbol.*

*В статті розглядається специфіка використання образів квітів в поетическому творчестві Миколая Кондратьєвича Вороного, одного из самых ярких представителей раннего украинского модернизма, в частности, символизма и эстетизма. Определяются ведущие особенности содержательной и функционально-стилистической нагрузки соответствующих образов-символов в лирических стихах художника слова. Подчеркивается амбивалентность употребления анализируемых образов в поэтическом дискурсе автора.*

**Ключевые слова:** *модернизм, фольклорная традиция, художественный образ, символ.*

Творчий доробок Миколи Кіндратовича Вороного належить до доби раннього українського модернізму, який позначений складними й неоднозначними літературно-мистецькими шуканнями. Микола Вороний у своїй діяльності як автора-модерніста намагався керуватися принципами позараціонального осягнення дійсності, творити за законами краси. Підхід, активно використовуваний поетом, передбачав суб'єктивне вираження не стільки фактів дійсності, скільки перебігу душевних переживань, розкритих шляхом уведення в поетичний текст складної метафоризації, інакомовлення, сугестії, використання індивідуально-авторських образів-символів як основного компоненту поетичного дискурсу. Поруч із цим значна увага приділялася канонічній народнопоетичній образності, яка традиційно домінувала в поетичній сфері української літератури ХІХ століття. Микола Вороний, закликаючи до розширення меж літератури через її естетизацію, не залишався байдужим до надбань української традиційної образності, активно використовуючи її зразки у власній поезії. На певну подвійність художнього світу автора неодноразово вказували різні дослідники його творчості, виділяючи як стилетворчі то модерністські, то фольклорні її зразки [Бурбела 1990; Вервес 1996; Гуляк 2008; Гундорова 1994 та ін.].

Метою статті є з'ясування змісту та функцій образів квітів у поетичному дискурсі Миколи Кіндратовича Вороного.

Флористичні образи як абстрактні поняття є властивими для поетичного канону, актуального для фольклорної творчості. Микола Вороний, який був знайомий із кращими фольклорними зразками, послідовно використовує образ

«квіти» в контексті фольклорної образності. Показовими є вірші із циклу «Весняні елегії», зокрема, поезія «Хмари», в якій образ квітів органічно вписаний у риторичне звертання ліричного героя до втрачених мрій:

*Чи вже вам більш не рясніти,  
А чи як зірвані квіти,  
В'янути тільки й марніти  
В серці на дні?* [Вороний 1996:39].

У поезії використано відповідний психологічний паралелізм, характерний для творів фольклорного ряду. За каноном, у такій паралелі квітка не може протистояти грізним явищам природи, а ліричний герой, відповідно не може протистояти негараздам свого життя. Показово, що буря в природі не обов'язково пов'язана із осінню / зимою, а може статися навесні, що зовсім не зменшує втрат. Метафоричний ряд *тужить діброва / плаче травиця / хилиться квітка* підсилено епітетом «мала». При цьому характеристики кожного з образів подані в певній градації: *діброва* просто *зелена*, *травиця* вже *шовкова*, *квітка* вже *чудова*:

*Вітер гуде-завиває,  
Гілля зелене ламає,  
Цвіт молодий обриває –  
Цвіт навесні!..  
Тужить зелена діброва,  
Плаче травиця шовкова,  
Хилиться квітка чудова,  
Квітка мала...* [Вороний 1996:39].

Використання фольклорного навантаження квіткових образів є актуальним і для поезії цього ж циклу «Соловейко». У вірші традиційно виписано контраст весняної природи, чудової пісні соловейка і сумних почуттів ліричного героя, в якого «розкішний край мій у ярмі, мій люд – невільники німі, на їх устах печать» [Вороний 1996:41], тому він може тільки ридати. Натомість опис природи наповнений епітетами та кольоративами на позначення яскравих,

насичених кольорів:

*Барвінок стелиться в траві;*

*В зеленій, свіжій мураві*

*Рясніють квітоньки:*

*Жовтогарячі, голубі*

*І срібні, з ними ж у юрбі*

*Конвалій пелюстки [Вороний 1996:40].*

У третьому вірші циклу «Весняні елегії», який має назву «Сонце заходить», актуальною постає атрибутивна для дискурсу раннього українського модерну паралель між життям квіток і людським життям, прописана від імені квітів. Важливо, що буття квітів стає в поезії виразником певної ідеї, підкресленої образом «рідний край» :

*В рідному краї нам долі нема:*

*Бурі нас нищать, пригноблює тьма,*

*Студять морози...*

*Цвіт наш, красу нашу – гублять усе!*

*З півночі вітер з собою несе*

*Люті погрози [Вороний 1996:41].*

На відміну від попередніх поезій циклу у вірші «Нудьга гнітить» за допомогою образу «цвіту» розгортається певна індивідуалізація особистісного трагічного буття ліричного героя. Глибина втрати життєвих орієнтирів підкреслена усталеними образами «морозу лиходійного», метафорою «життя прибито на цвіту», епітетом «тьму пусту» в поєднанні з авторським означенням «спокою безнадійного», який підсилює трагічний настрій вірша:

*Знемігся я... Морозом лиходійним*

*Моє життя прибито на цвіту,*

*І я дивлюсь в спокої безнадійнім*

*У тьму пусту [Вороний 1996:46].*

Подібну побудову образного ряду спостерігаємо в циклі «За брамою раю», зокрема, у відомій присвяті:



*Цвіту зів'ялому,  
Листу опалому,  
Зіроньці згаслій моїй –  
Серця самотного,  
Серця скорботного  
Спів без надій [Вороний 1996:120].*

Автором подано традиційну асоціацію зів'ялого цвіту із безнадією та втратою кохання. Образи, використані в циклі, є виразно алюзійними до «Зів'ялого листя» Івана Франка, проте набувають іншої семантики завдяки авторській інтерпретації традиційної символіки.

Властивим для українського етнокультурного дискурсу постає порівняння образу дівчини з квітами маку та рожі у вірші «Молдавська» (цикл «Пісні»). Порівняння дівчини з певною квіткою традиційно використовується для увиразнення постаті дівчини, надання їй певних, часто дуже влучних характеристик:

*Котра зів'яла, як мак у цвіті, –  
Якого дідька й живе на світі?  
В котрої ж серце – пишня рожка,  
Нехай шанується, то дівка гожа! [Вороний 1996:114].*

Принадно відзначимо виразно фольклорне походження та навантаження відомого образу євшан-зілля. Безперечно, євшан-зілля, не квітковий образ, проте флористичний, створений за канонічним фольклорним зразком.

Допоміжне, проте виразне функціональне навантаження виконує образ квітів у поезії Миколи Вороного «Ти не любиш мене». Використаний в ряду риторичних запитань, образ підсилює експресивне забарвлення поезії, створює художньо переконливу картину любовного вірша:

*Розлюбити тебе, розлюбити тебе.  
Та чи ж сонце розлюблюють квіти?  
Та чи ж можна примусити серце слабе  
Те, чим б'ється воно, не любити? [Вороний 1996:124].*

Таким же допоміжним образом, ужитим для експресивної передачі почуттів, є образ квітів у циклі «Разок намиста» (вірш VIII). Квіти є частиною чітко вибудованого асоціативного поетичного ряду *ранок / світло / квіти / проміння*:

*Знову ранок, знову світ!  
Знову квіти і проміння,  
І надії, і тремтіння,  
І усмішка, і привіт!* [Ворони 1996:135].

Актуальним зразком символічної образності раннього модерну постає образ білих хризантем у вірші «Лист»:

*Французький вірш і білі хризантеми!..  
Від кого б це? Хто автор цих рядків?  
Чи це не сон, не фантастичний спів,  
Не відгомін ліричної поеми?* [Вороний 1996:117]

Квітка хризантема не належить до традиційних елементів української етнокультури. Образ хризантем асоціюється передусім із Японією, де широко використовується в різних контекстах, та Китаєм, звідки походить. За тлумаченням «Повної енциклопедії символів» хризантема (для Японії) подається як «сонячна квітка, яка пов'язується з довголіттям, радістю, добробутом. У Китаї хризантема є символом досконалості, спокою та достатку» [Енциклопедия 2003:402]. Зберігаючи приблизне значення символу, автор розширює його значення, інтерпретуючи як символічне послання, що призводить до пробудження надій, творчої праці, натхнення.

Поруч із урочисто символічним навантаженням образу хризантем автор змінює дискурс, надаючи йому підкреслено сатиричного змісту у вірші «Лист панни» (цикл «Листування»):

*Личко помарніло в сяйві діадери,  
На очицях знати слізоньок сліди...  
Голівки схилили білі хризантеми...  
Зглянься, мій коханий, – і прийди, прийди* [Вороний 1996:97].

Полісемантичною постає метафоризація почуттів і квітів у поетичному циклі Миколи Вороного «Лілеї й рубіни» (вірш «Лілеї»):

*Лілями сумними, злотоокими*

*Цвітуть у серці давні почуття;*

*Лілями минулого життя*

*Встають вони з безодні забуття*

*Такими ніжними, такими самотніми...* [Вороний 1996:137].

За словником «Знаки української етнокультури» лілії – «традиційний народнопоетичний образ; символ жіночої краси; дівочої чистоти, чарів, цноти; <...> виступає також пестливим зверненням до коханої; символ духовної чистоти, непорочності» [Жайворонок 2006:338]. В аналізованій поезії переважно зберігається традиційний символічний зміст, а оригінальність поетичного змісту досягається поєднанням епітетів «сумними, злотоокими» із ускладненою метафориною.

1. Квіткава рефлексія під назвою «Балада моря», присвячена «світлій пам'яті Лесі Українки», звучить як своєрідна алюзія до відомого вірша поетеси про квітку-ломикамінь, що принесена «сумними хвилями»:

*На голім камінні, в холодній імлі,*

*Там квітка якась процвітає*

*І що саксіфрагою зветься вона,*

*Та квітка, що камінь ламає,*

*І ніби вся міць і краса чарівна*

*Царівни в тій квітці буяє* [Вороний 1996:50].

Отже, в поетичному дискурсі Миколи Вороного образи квітів та їх похідні посідають суттєве місце. Конструювання поетичного простору з використанням названих образів є виразно поліфонічним. Здебільшого образам квітів та цвіту надаються абстрактні значення, які корелюються із явищами природи (весна / осінь), розквітом та занепадом почуттів, перебігом психологічних станів та настроїв. Таке використання підкреслюється усталеними епітетами (*зів'ялий цвіт, пишная рожа* тощо), властивими для

народної творчості. Автор також широко послугується канонічними фольклорними метафорами, пов'язаними із образами квітів (євшан-зілля, запах якого пробуджує від забуття; життя, яке «*прибито на цвіту*» «*морозом лиходійним*» тощо). Проте, у поетичному дискурсі Миколи Вороного наявні символічні образи квітів, яким надається індивідуально-авторське символічне трактування. Відзначимо передусім образ хризантем, який символізує пробудження не лише почуттів та надій, але й повноти буття («Французький лист і білі хризантеми...»). Полісемантичного навантаження набуває образ лілей у циклі «Лілеї і рубіни». Окреме місце посідає образ саксіфраги – квітки-ломикаменю (поезія «Балада моря»), який інтертекстуально пов'язаний із віршем Лесі Українки. Микола Вороний, зберігаючи символічний зміст, наданий образу квітки Лесею Українкою, чітко асоціює цей образ із постаттю самої поетеси, пам'яті якої присвячує вірш. Відзначимо, що надання образам неоднозначного, часто полісемантичного символічного навантаження є іманентною рисою поетичної естетики раннього модернізму.

Аналіз показав, що навантаження образів квітів у поетичній естетиці Миколи Вороного позначено коливанням дискурсу між традиційною народнопоетичною та індивідуально-авторською модерністською образністю.

## БІБЛІОГРАФІЯ

Бурбела 1990 – Бурбела В. Микола Вороний : над рядками неопублікованої біографії / В. Бурбела // Дніпро. – 1990. – № 9. – С. 109–118.

Вервес 1996 – Вервес Г. Микола Вороний / Г. Вервес // М. Вороний. Поезії, переклади, критика, публіцистика. – К. : Наукова думка, 1996. – 700 с. [Передмова].

Вороний 1996 – Вороний М. К. Поезії, переклади, критика, публіцистика / Микола Вороний. – К. : Наукова думка, 1996. – 700 с.

Гуляк 2008 – Гуляк А. Б. Неборима сила любові : інтимна лірика Миколи Вороного [Електронний ресурс] / Анатолій Гуляк, Федір Кейда. – Режим доступу : [www.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Vmdgu/2008\\_1/guljak-keyda.htm](http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vmdgu/2008_1/guljak-keyda.htm)

Гундорова 1994 – Гундорова Т. «Fiat» Миколи Вороного. Творчість поета / Т. Гундорова // Слово і час. – 1994. – № 7. – С. 32–33.

Жайворонок 2006 – Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури : Словник-довідник / В. В. Жайворонок. – К. : Довіра, 2006. – 703 с.

Кузьменко 1996 – Кузьменко В. З творчого спадку Миколи Вороного / В. Кузьменко // Слово і час. – 1996. – № 3. – С. 72–74.

Павличко 1997 – Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : монографія / Соломія Павличко. – К. : Либідь, 1997. – 368 с.

Энциклопедия 2003 – Полная энциклопедия символов / Сост. В. М. Рошаль. – М. : Эксмо; СПб. : Сова, 2003. – 528 с.

УДК821.091(100):7.035

**Шевців Г. М.,**  
кандидат філологічних наук, старший викладач  
кафедри практики німецької мови  
Дрогобицький державний  
педагогічний університет ім. Івана Франка

## **ЛІТЕРАТУРНА ПРЕЗЕНТАЦІЯ ДИТИНСТВА В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ СПОГАДОВОМУ ПИСЬМІ: ВІД ПРОСВІТНИЦТВА ДО РОМАНТИЗМУ**

*Статтю присвячено розгляду питання літературної презентації періоду дитинства в європейському спогадовому письмі XVIII–XIX століть. Проаналізовано літературну концепцію та окремі наративні моделі дитинства європейських авторів XVIII–XIX століть. Підкреслено особливий зміст теми дитинства творів періоду романтизму.*

**Ключові слова:** автобіограф, автор, виховання, дитинство, образ, концепція.

*The article deals with the literary presentation of childhood in European memoirs in the XVIII–XIX century issue. The literary concept and separate narrative models of childhood of European authors of the XVIII–XIX century are analyzed. Particular meaning of the childhood issues in works of the romantic period is underlined.*

**Key words:** autobiography, author, education, childhood, image, conception.

*Стаття посвящена рассмотрению вопроса литературной презентации периода детства в европейском автобиографическом письме XVIII–XIX веков. Проанализирована литературная концепция и отдельные нарративные модели детства европейских авторов XVIII–XIX веков. Подчеркнуто особенное содержание темы детства произведений периода романтизма.*

**Ключевые слова:** автобиограф, автор, воспитание, детство, образ, концепция.

Тема дитинства – одна з центральних тем світової художньої літератури та літератури факту. Це універсальна тема, яка не обмежена рамками певної національної літератури чи конкретного часового періоду. Концепція дитинства та його літературна презентація в автобіографічних творах кардинально змінювалися протягом багатьох віків. Наукове вивчення динаміки концепцій дитинства та дитячих образів у літературі надає цінну інформацію про європейську культуру та ментальність. В історії людства ставлення до дитини, відповідно до теми дитинства в художній творчості, зокрема в спогадовій літературі, постійно змінювалося: від байдужого, авторитарного (Античність, Середні віки, початок Нового часу) до відверто «дитиноцентричного» (XIX століття – по сьогоднішній день).

Об'єктом дослідження статті є концепція дитинства в європейському спогадовому письмі XVIII–XIX століть.

Предметом дослідження є тексти автобіографічних творів Л. Стерна, Ж.-Ж. Руссо, Й.-В. Гете.

Метою нашого дослідження є аналіз літературної концепції загалом та окремих наративних моделей дитинства європейських авторів XVIII–XIX століть.

Початки зламу в ставленні до дітей та дитинства чітко пов'язані зі зміною ментальних структур загалом від часу Ренесансу та Реформації. Ці яскраві зрушення виявилися у державній політиці та суспільних процесах значно пізніше, за доби Просвітництва. Саме воно, щосили долаючи схоластику, дало нам сучасне розуміння виховання, освіти й ставлення до дитини. Еволюція була повільною і перепліталася з традиційними устоями, але впродовж кількох століть її вплив був істотним і разючим. Сучасні моделі поведінки, система навчання й контролю, прагнення до раціональності – все це продукти епохи Просвітництва.

Осмислення розглядуваної проблеми неможливе без звернення до психології, соціології, культурології та етнографії (Ф. Арієс, К. Ізвард, І. Кон, М. Осоріна, Т. Стефанченко). Психологи зазначають, що образ дитинства в

художньому творі читач розуміє як сукупність уявлень дорослої людини про дитинство. Він виконує функції своєрідного дзеркала стосовно дорослої людини [Бондарева 2006, Нуркова 2000]. Вербалізація розповіді про дитинство представляє малоусвідомлену авторську позицію. Зміни епохта суспільно-історичних формацій викликають до життя різні принципи співвідношення спомину та тексту.

Суто літературознавчий аспект проблеми представлений сьогодні широкою джерельною базою, яка характеризується багатовекторністю наукових пошуків (Л. Мироненко, І. Старовойт, Б. Шалагінов, І. Шайтанов). Дослідники констатують існування різних наративних моделей автопрезентації. Дитинство може бути представлене «втраченим раєм», в який автобіограф прагне подумки повернутися. Інколи період дитинства нагадує «жах», який все-таки треба знову пережити та переосмислити. Образ дитинства як «стартового майданчика» для дорослого життя відкриває витoki авторської індивідуальності. Така модель відображає епоху дитинства як ґрунт, на якому сформувався автобіограф. У різні історичні епохи домінує певний варіант літературної презентації дитинства.

Насамперед конкретизуємо сам термін «дитинство», оскільки кожна вікова дефініція має декілька аспектів. Це і біологічний вік, і соціальний вік, і психічний вік. Історично поняття дитинства пов'язане із соціальним статусом індивіда, з його правами та обов'язками [Кованова 2005:66–68]. Зазначимо, що своє активне відображення в художній літературі знаходить проблема взаємодії дитини та дорослого світу, впливу дитячої субкультури на внутрішній світ маленьких героїв.

Література, навідміну від інших видів мистецтва, володіє надзвичайно широким спектром репрезентації феномену дитинства. Оскільки вона звертається «... в равной мере к явлению и сущности, к внешнему и внутреннему, имманентному и трансцендентальному в детстве. Рефлексия детства и юности возможна в литературе с позиций субъекта и объекта с акцентами на

*историческом и социальном, психологическом и физиологическом, духовном и телесном его содержании»* [Кон 2003:167].

Коротко звернемося до історичного матеріалу. До XVIII-го століття у фокусі літературної уваги виявляється доля вже дорослої, сформованої людини. Дитинство є предметом осмислення лише як складова дорослої людини та оцінюється з точки зору успішного чи неуспішного втілення її ціннісних установок. Розкриття долі автобіографічного героя поза зв'язком з його дитинством свідчить про визнання принципово різної природи цих етапів людського життя в літературній свідомості [Бронская 2001:27].

XVIII століття збагатило європейську літературу біографією дитинства. Воно відкриває важливий етап в розвитку біографічної літератури. Цьому великою мірою сприяв просвітницький роман, зокрема роман-виховання, а також неабиякий розквіт мемуаристики. Саме в цей час чітко розмежовуються дитячий та дорослий світи. Сентименталізм розробив художній образ дитини, зокрема в художній літературі.

Засновниками нової парадигми визнано Лоренса Стерна (1713–1768) з його «Життям і заувагами Тристрама Шенді» [Стерн Лоренс 1968] і Жан-Жака Руссо (1712–1778) з його «Сповіддю» [Руссо 2002]. У цих творах пролунала новаторська думка, що переживання дитини можуть бути не тільки цікавими з психологічного погляду, а й повчальними у тому сенсі, як вони кидають світло на життя дорослої людини та на весь світ дорослих. У Стерна образ дитинства постає естетичною грою, де гравець – дорослий автобіограф, а змістом гри є мозаїчна за формою репрезентація крізь призму раннього дитинства власного дорослого життя, додаючи активну рефлексію про нього. Це було друге, епохальне, після «Сповіді» Св. Августина [Августин 1999], відкриття історизму власного життя. До речі, Св. Августин розпочинає свою автобіографічну сповідь саме розповіддю про своє дитинство.

Автобіографічна книга Стерна складається з 9 частин. Можна стверджувати, що Стерн торкається у ній вічних проблем просвітницької літератури, але робить це вже зовсім по-іншому. Центральним у його



автобіографічній книзі є питання людської природи, зокрема природи дитини, та різноманітних способів її відтворення. З традиційного для того часу повчання автобіограф переносить основний акцент на детальне вивчення характеру героя. Він не тільки розповідає про ті чи інші вчинки, але й досліджує різноманітні причини, що їх викликали. Як зазначають історики літератури, тим самим на місце історії людського життя вже приходять «біографія душі» [Сидорченко 2001:205]. Однак дитячі образи, як і сам образ дитинства, у Стерна ще досить схематичні.

Побуває думка, що «відкриття теми дитинства» відбулося саме в рамках протестантизму та пояснюють цей факт особливою вимогою протестантів до навчання дитини, зокрема до вивчення дитиною Біблії (І. Кошелева). Але більшість тогочасних автобіографів у своїх розповідях про дитинство активно використовують стереотипні наративні моделі та автобіографічні кліше, не акцентуючи особливість свого автобіографічного героя.

Епоха Просвітництва постулювала не лише виховання, а й навчання дитини як активного мислителя та перетворювача світу, на що постійно звертав увагу Руссо. Мету виховання Руссо вбачає у вільному розвитку дитини, яка не залежить від суспільних норм поведінки, керується внутрішнім природним інстинктом. Руссо вважає, що дитина повинна сама вчитися існувати в суспільстві, шукаючи власні ціннісні орієнтири та вподобання.

Суть концепцій Руссо зводиться до створення ситуацій, у яких страждання або позитивні емоції інших людей повинні зачепити дитину внутрішньо так, щоб вона змогла випробувати та пережити почуття співчуття, милосердя, жалю, радості або щастя. Всі ці педагогічні позиції знайшли своє відображення і в літературній творчості Руссо. У книзі «Еміль, або про виховання» (1762) Руссо просто закликає читача любити дитинство, бути уважними до його ігор та забав, до його милого інстинкту [Руссо 1981:24]. Зауважимо, що перші наукові вчення стосовно проблеми дитинства належали І. Канту, І. Фіхте. Їх роздуми згодом актуалізували як спогади про своє

дитинство Ф. Ніцше, Ж.-П. Сартр. Продовжили філософську рефлексію дитинства крізь призму стосунків з дорослим світом М. Бубер, Ж. Лакан.

В англійському сентименталізмі, як наголошує Б. Шалагінов, відкриття історизму дитинства відбулося дещо раніше. Дослідник пов'язує його з творчістю Генрі Філдінга (1707–1754). Руссо взявся до написання своєї «Сповіді» вже збагачений досвідом онтологічного історизму Філдінга та психологічної рефлексії Стерна. Це виявилось в творчості Руссо втому, що він чітко позначив естетичну та етичну диспозицію не просто власного дитинства, а будь-якого дитинства, дитячих років узагалі, як шлях від природи до цивілізації [Шалагінов 2008:89].

Змужніння постає як шлях вимушеної чи навмисної трансформації всього того в людині, що первісно було пов'язане з природою, як шлях долучення до цивілізованих норм поведінки. Роль, яку Руссо відводить дитині, стала революційною для свого часу. Проте в епоху Просвітництва дитинство ще не є самоцінним періодом, лише допоміжним етапом становлення особистості. Тема дитинства в художній творчості носить виховний характер, що пояснюється тогочасною посиленою увагою до виховання взагалі.

Лише епоха романтизму створює своєрідний культ дитини та дитинства. Романтизм робить дитинство предметом захоплення та мрій. Однак він позбавляє дитину індивідуальних рис, представляючи її як символ невинності, якого так не вистачає дорослим [Шалагінов 2008:9]. Остаточне літературне оформлення тема дитинства отримала лише в ХІХ столітті. Г. Попова зазначає, що в мемуарах доби романтизму тема дитинства зазнає подальшого розвитку, набуваючи нового змісту. В ній утілюється одвічний романтичний конфлікт між ідеалом і дійсністю. Образ дитини урізноманітнюється порівняно з просвітницькою традицією, набуває дедалі більш індивідуальних рис [Попова 2006:12]. В автобіографічних творах частою є вказівка на позитивну роль батьків у вихованні героя. У більшості випадків період дитинства асоціюється з роками навчання. У своїй «Сповіді» Руссо прославляв природні

якості дитини – спонтанну енергію, безпосередність, – які тогочасна традиційна система виховання намагалися пригнітити.

Тема дитинства відображала в собі всі парадигмальні поняття доби Просвітництва: першообраз, розвиток від простого до складного, елемент і система, цільність, полярність і зростання, історизм, гуманність і терпимість, природа і цивілізація [Шалагінов 2008:89]. Проте говорити про триумфальне поширення теми дитинства в європейській спогадовій літературі XVIII-го століття не можна. Серйозних випробовувань вона зазнала в Англії з приходом промислового капіталізму, який відзначався жорстокістю стосовно всього дитячого. Проте літературна ідея дитинства не зникла, а збагатилася новими смислами, новими яскравими автобіографічними творами.

Ґете ініціює тему дитинства та пов'язаний з нею образ дитини у «Стражданнях молодого Вертера» (1774), постулюючи просвітницьку концепцію «вільного виховання» Песталоцці з елементами християнської міфології. Цей твір виник, як відомо, на біографічній основі. Зображені в романі діти приносять „неабияке задоволення” Вертеру [Ґете 1978:14]. Згадаймо, як Ґете малює побачену ним сцену з хлопчиком, який сидів на землі та двома руками пригортав до себе іншу дитину, що сиділа у нього на колінах, так що старша дитина наче служила кріслом для меншої [Ґете 1978:14].

І ще один прекрасний момент, який Вертеру довелося побачити, пов'язаний з дітьми [Ґете 1978:19]. Мова йде про епізод, коли Лотта роздавала своїм братикам та сестричкам хліб. У цьому епізоді Лотта наче поєднує себе та молодших дітей невидимими нитками: *«Она держала в руках каравай черного хлеба, отрезала окружавшим ее малышам по куску, сообразно их годам и аппетиту, и ласково оделяла каждого»* [Ґете 1978:19]. У цьому романі Ґете конструює міфологему дитинства в тісному зв'язку з міфологемою матері, ідеалізуючи тим самим дитинство та готуючи проростання думки романтиків про життя дитини на «долоні богів».

Згодом Ґете відходить від ідеалізованого погляду на дитинство. І хоч один з героїв у «Роках навчання Вільгельма Майстера» (1796) говорить, що *«...нет*

*зрелища прекраснее, чем мать с ребенком на руках, и зрелища достойнее, чем мать в кругу детей»* [Гёте 1978:386], центральним персонажем стає образ дитини, який продукує конфлікт дитячої винятковості та бюргерського світу, сповненого узаконених норм поведінки. Звернувшись до теми дитинства, Гете осмислює її саме в просвітницькому руслі, часто апелюючи до біблійних текстів та педагогічних систем. Згодом в «Роках мандрів Вільгельма Майстера» (1829) Гете підсумує, що вихователю треба слухати дитинство, а не дитину [Гёте 1979:420].

Своє закономірне місце в ряді європейських автобіографічних творів посідає «Поезія і правда» Гете, яка представляє особливий погляд літньої людини на своє дитинство. Міфологема дитинства в автобіографії Гете складається з таких елементів: підкорегованих автором актуалізованих архетипів колективного підсвідомого, створених письменником багаторівневих символічних конструкцій. І все це вибудовується на фоні надзвичайного пафосу винятковості автобіографа. Гете безпосередньо сприяє формуванню майбутнього романтичного образу дитини та освоєнню міфопоетичного тону, пов'язаного з цим образом. Однак ранній дитячий вік залишається за межею художнього інтересу, стосовно нього Гете не вважає за потрібне вдаватися до роздумів та пошуків, які до нічого не приведуть [Цяпа 2006:8].

Наголосимо, що XVIII століття розуміло дитину як дорослого маленького формату, навіть одягало дітей в такі камзолчики, дітки носили парички з косичкою і завжди ходили при шпазі. Такий опис Гете-дитини неодноразово зустрічаємо в «Поезії і правді» [Goethe1967:104]. Гете не цінує дітей самих по собі, а лише як кандидатів в майбутні дорослі, особливу дитину як кандидата на майбутню екстраординарну особистість. В нього відсутня позиція романтиків, що саме в дітях є максимум можливостей. Тому романтики шукають в дітях та втілюють в дитячих образах те, що буде втрачено дорослими [Берковский 2001:31].

Тема дитинства, представлена в європейській спогадовій літературі XVIII–XIX ст., різноманітна. У ній бачимо традиції позитивного осмислення

(веселого, радісного) та онтологічну уяву про дитину, розуміння її життя та світогляду. Майже всі автори представляють чистоту дитячої душі, її сприйняття добра, любові, жалю та співчуття. Дитячі образи допомагають дорослим побачити й світ, який сприймає не тільки людське око, а насамперед людська душа.

## БІБЛІОГРАФІЯ

- Августин 1999. – Августин. Сповідь / Святий Августин ; [пер. з латин. Ю. Мушака ; післям. С. Здіорука]. – К. : Основи, 1999. – 319 с.
- Берковский 2001 – Берковский Н. Я. Романтизм в Германии / Н. Я. Берковский. – СПб. : «Аз-бука-классика», 2001. – 568 с.
- Бондарева 2006 – Бондарева Л. М. К проблеме организации текстового пространства в немецкоязычном автобиографическом дискурсе / Л. М. Бондарева // Вестник Российского государственного университета им. И. Канта. Вып. 2 Филологические науки, Калининград : Из-во РГУ им. И. Канта, 2006. – С. 69–74.
- Бронская 2001 – Бронская Л. И. Концепция личности в автобиографической прозе русского зарубежья первой половины XX века / Бронская Л. И. – Ставрополь : Изд-во СГУ, 2001. – 120 с.
- Гёте 1978 – Гёте И. В. Страдания юного Вертера [пер. с нем. Н. Касаткиной] / И. В. Гёте // Собр. соч. : в 10 т. – Т. 6. – М. : Художественная литература, 1978. – С. 5–102.
- Гёте 1978 – Гёте И. В. Годы учения Вильгельма Мейстера Вертера [пер. с нем. Н. Касаткиной] // Собр. соч.: в 10 т. – Т. 7. – М. : Художественная литература, 1978. – С. 5–504.
- Гёте 1979 – Гёте И. В. Годы странствий Вильгельма Мейстера, или Отрешенные Вертера [пер. с нем. С. Ошерова] // Собр. соч. : в 10 т. – Т. 8. – М. : Художественная литература, 1979. – С. 5–425.

Кованова 2005 – Кованова Е. А. Риторика автобиографического дискурса (на материале автобиографий американских деятелей политики и искусства) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 2005. – 19 с.

Кон 2003 – Кон И. С. Ребенок и общество / Кон И. С. – М. : Академия, 2003. – 336 с.

Нуркова 2000 – Нуркова В. В. Свершенное продолжается : Психология автобиографической памяти личности / В. В. Нуркова. – М. : Изд-во УРАО, 2000. – 320 с.

Попова 2006 – Попова Г. В. Романтична поетика «Замогильних нотаток» Ф.-Р. де Шатобріана : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 – література зарубіжних країн / Г. В. Попова. – Дніпропетровськ, 2006. – 19 с.

Руссо 1981 – Руссо Ж.-Ж. Эмиль, или о воспитании / Руссо Ж.-Ж. Педагогические сочинения в 2 томах [под. ред. Г. Н. Джибладзе] – Т. 1. – М. : «Педагогика», 1981. – 655 с.

Руссо 2002 – Руссо Ж. Ж. Исповедь / Руссо Ж. Ж. ; [пер. с фр. Д. Горбова и М. Розанова. Автор предисловия И. Верцман]. – М. : ЭКСМО, 2002. – 640 с.

Сидорченко 2001 – Сидорченко Л. В. История зарубежной литературы XVIII века : Учеб. для филол. спец. вузов / Л. В. Сидорченко, Е. М. Апенко, А. В. Белобратов и др. ; Под ред. Л. В. Сидорченко. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Высшая школа, 2001. – 335 с.

Стерн 1968 – Стерн Лоренс. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентельмена / Стерн Лоренс ; [пер. с англ. А. Франковского]. – М. : Художественная литература, 1968. – 715 с.

Цяпа 2006 – Цяпа А. Г. Автобіографія як проєкція творця та національної літературно-культурної традиції (Улас Самчук, Еліас Каннеті) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня. канд. філол. наук : спец. 10.01.05 – порівняльне літературознавство / А. Г. Цяпа. – Тернопіль, 2006. – 23 с.

Шалагінов 2008 – Шалагінов Б. Великий світ маленького дитинства / Б. Шалагінов, Н. Назаров // Всесвіт. – 2008. – № 5–6 – С. 166–171.

Goethe1967 – Goethe Johann Wolfgang. Poetische Werke // Werke in 16 Bänden [2. Auflage]. Anmerkungen und Erläuterungen : Hans-Heinrich Reuter, Annemarie Noelle, Gerhardt Seidel / Goethe Johann Wolfgang. Band 13. : Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Berlinund Weimar : Aufbau-Verlag, 1967. – 1050 s.

**Л 54**

**Літератури світу: поетика, ментальність і духовність** : зб. наук. праць. – Вип. 10 / [редкол. : С. І. Ковпик (відп. ред.), О. А. Галич, Л. В. Рева-Лєвшакова та ін.]. – Кривий Ріг : ФОП Мариниченко С. В., 2017. – 224 с.

ISSN 2522-1337

*Збірник присвячено вирішенню базових проблем літературознавства на матеріалах творів літератур світу – питань практично-еволюційної поетики й теоретичної по етології, осягненню найрізноманітніших проявів індивідуально-особистісної, групової, соціальної, етнічної та національної специфіки художнього мислення (ментальності), а також розвитку наявних і формуванню нових концептуальних бачень однієї з найскладніших проблем – духовності літератур світу.*

УДК 81:39 (477+439)  
ББК 81.2.Ук

**Наукове видання**

**Літератури світу:**

**поетика, ментальність і духовність**

Збірник наукових праць

Випуск 10

**Відповідальний редактор – доктор філологічних наук, професор  
С. І. Ковпик**

**Макет і верстка – С. І. Ковпик**

Підписано до друку 22. 12. 2017 р.

Формат 60x84 1/16. Папір офсетний. Друк офсетний.

Обл.-вид. арк. – 12,0. Ум. друк. арк. – 11,0.

Тираж – 100 прим.

ФОП Мариниченко С. В.

вул. Героїв АТО, 81-А, 109, м. Кривий Ріг

Дніпропетровська обл., 50086

Свідоцтво про державну реєстрацію №030567 від 19.01.2007 р.

Тел. (067) 539-66-81