

Громадська організація «Інноваційні обрії України»

**УКРАЇНСЬКІ СТУДІЇ
В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ КОНТЕКСТІ**

Збірник наукових праць

Випуск 3

2021

Громадська організація «Інноваційні обрії України»

УКРАЇНСЬКІ СТУДІЇ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ КОНТЕКСТІ

Збірник наукових праць

Випуск 3

Мелітополь
2021

УДК 821.161.2.09 (062.552)

У45

Зареєстровано в Міністерстві юстиції України
серія КВ №24367-14207Р від 20.02.2020

Редакційна колегія:

Головний редактор: Шарова Т.М. – доктор філологічних наук, доцент, Мелітопольський державний педагогічний університет імені Богдана Хмельницького.

Члени редколегії:

Землянська А.В. – кандидат філологічних наук, доцент, Мелітопольський державний педагогічний університет імені Богдана Хмельницького;

Шаров С.В. – кандидат педагогічних наук, доцент, Мелітопольський державний педагогічний університет імені Богдана Хмельницького;

Деркачова О.С. – доктор філологічних наук, професор, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника;

Семенов О.М. – доктор філологічних наук, професор, Сумський державний педагогічний університет імені А.С.Макаренка;

Ляцинська О.О. – доктор філологічних наук, професор, Гомельський державний університет імені Ф.Скорини (Республіка Білорусь).

У 45 Українські студії в європейському контексті: зб. наук. пр. 2021. №3.
387 с.

У збірнику відображені результати наукових досліджень представників філологічних, педагогічних, природничих та інших наук. До збірника ввійшли матеріали V Всеукраїнської науково-практичної заочної конференції з міжнародною участю «Українська література в загальноєвропейському контексті» (м. Мелітополь, 26 березня 2021 року). Публікації присвячені актуальним проблемам і перспективам розвитку вітчизняної та зарубіжної літератур, їх взаємозв'язку і взаємовпливам, а також педагогічним, інноваційним технологіям та методикам навчання в закладах середньої та вищої освіти. Okремо представлені рецензії на художні видання та матеріали V наукової постер-сесії студентської та учнівської молоді «Категорії «свій / чужий» в художньому тексті: основні прояви і форми вираження».

Збірник буде корисним науково-педагогічним працівникам, учителям-практикам, аспірантам та здобувачам вищої освіти.

ISSN 2710-3730

УДК 821.161.2.09 (062.552)

© Автори публікацій, 2021

© ГО «Інноваційні обрії України», 2021

ЗМІСТ

***** ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ *****

<i>Авілова А.М.</i> ІДЕЙНО-ТВОРЧІ ПОЗИЦІЇ М.РИЛЬСЬКОГО В ПОВІСТІ У ВІРШАХ «МАРИНА»	8
<i>Атаманчук В.П.</i> МОДЕЛЮВАННЯ ФІКЦІЙНОЇ СВІДОМОСТІ ГЕРОЯ У РОМАНІ Ю. ЯНОВСЬКОГО «ЧОТИРИ ШАБЛІ»	13
<i>Базенюк А.В.</i> ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ВАСИЛЯ БАРКИ	16
<i>Біляцька В.П.</i> ПОСТАТЬ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В ЕПІСТОЛЯРІЇ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА	22
<i>Бодик О.П.</i> ІСТОРИЗАЦІЯ ЯК ФЕНОМЕН СОЦРЕАЛІСТИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ (на прикладі творчості І.А. Кочерги)	28
<i>Бублієнко Я.А.</i> ДРАМАТИЧНИЙ ТВІР І. КОЧЕРГИ «СВІЧЧИНЕ ВЕСІЛЛЯ» ЯК ЗРАЗОК ІСТОРИЧНОЇ ДРАМИ ХХ СТОЛІТТЯ.....	35
<i>Варламова Н.А.</i> ВИСОКА МАЙСТЕРНІСТЬ І ТВОРЧІ ПРИНЦИПИ ЮРІЯ МУШКЕТИКА.....	40
<i>Вергеєнко С.А.</i> НЕРЕАЛЬНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ, ИЛИ САМЫЙ ОДИОЗНЫЙ ПРЕДСТАВИТЕЛЬ ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКОГО (БЕЛОРУССКО-УКРАИНСКОГО) БЕСТИАРИЯ	46
<i>Горіна Ж.Д., Босак Н.Ф.</i> ВІЗУАЛЬНИЙ ПРОСТІР МОВОТВОРЧОСТІ ЮРКА ІЗДРИКА: ІНШИЙ ФОРМАТ	52
<i>Гук О.В.</i> ЕРОТИКО-ГАСТРОНОМІЧНИЙ ДИСКУРС В ЕСЕ Є. КОНОНЕНКО «ЕРОТИКА ТА УКРАЇНСЬКИЙ ПОБУТ»	57
<i>Іващенко С.М.</i> ХУДОЖНИЙ СВІТ ОПОВІДАННЯ «СІРИЙ» Ю. ІЛЮХИ	64
<i>Карначова С.М., Шаров С.В.</i> ІНКЛЮЗІЯ І ЛІТЕРАТУРА: ОСОБЛИВОСТІ ПРОЦЕСУ СОЦІАЛІЗАЦІЇ, ПОБУДОВА КОМФОРТНОГО СУСПІЛЬСТВА	72
<i>Карпуть Т.В., Пустовіт В.Ю.</i> ЗВУКОВІ ОБРАЗИ В ПОЕТИЧНОМУ ДОРОБКУ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ	76
<i>Кобилко Н.А.</i> ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ЛІТЕРАТУРИ ПЕРІОДУ РЕВОЛЮЦІЇ ГІДНОСТІ	78
<i>Козій О.Б.</i> ВТРУЧАННЯ ЛЮДИНИ У ПРИРОДУ У ЛІТЕРАТУРНИХ ТВОРАХ: ЕТИЧНИЙ АСПЕКТ.....	83
<i>Колошук Н.Г.</i> ІНТЕРПРЕТАЦІЯ НЕФІКЦІЙНОГО ТЕКСТУ: ОБГОВОРЮЄМО КНИГУ С. АЛЕКСІЄВИЧ «ЧАС SECOND-HAND»..	89
<i>Копейцева Л.П., Єгорова Ю.М.</i> ПОЛІФОНІЗМ БІБЛІЙНО-ХРИСТІЯНСЬКИХ МОТИВІВ ЯК ВИЯВ САМОТНОСТІ У ЗБІРЦІ І. ФРАНКА «ІЗ ДНІВ ЖУРБИ»	103

<i>Мажара Н.С., Загоря П.Д.</i> СПЕЦИФІКА ВІЗУАЛІЗАЦІЇ ОБРАЗНОЇ СИСТЕМИ ПОВІСТІ ІВАНА ФРАНКА «ЗАХАР БЕРКУТ» ЗАСОБАМИ КІНО В ОДНОЙМЕННОМУ ФІЛЬМІ АХТЕМА СЕЇТАБЛАСВА ТА ДЖОНА ВІННА	108
<i>Мамчур Є.О.</i> ОМРІЯНЕ МАЙБУТНЄ ЧИ ТРАГЕДІЯ ЖИТТЯ В НОВЕЛІ В. СТЕФАНИКА «КАМІННИЙ ХРЕСТ».....	116
<i>Матющенко А.В.</i> ХУДОЖНІЙ РЕАЛІЗМ ЯК ОСТАННІЙ ФОРПОСТ СОЦІАЛЬНОЇ ПРАВДИ	121
<i>Мозуль А.А., Пустовіт В.Ю.</i> ПОЕТИКА ОПОВІДАННЯ «ПІЗНО» ЛЕСІ УКРАЇНКИ	130
<i>Натха С.М.</i> ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОВІСТІ ЛЕСЯ МАРТОВИЧА «ЗАБОБОН»	134
<i>Огульчанська О.А.</i> ПОЕТИКАЛЬНІ ВЕКТОРИ РОМАНІВ ЕМІЛЯ ЗОЛЯ «ЖЕРМІНАЛЬ» І ІВАНА ФРАНКА «БОРИСЛАВ СМІЄТЬСЯ»..	142
<i>Ромас Л.М.</i> НАРЦИСІЗМ, МАКІАВЕЛЛІАЛІЗМ ТА ПСИХОПАТІЯ – ДОМІНАНТНІ РИСИ ХАРАКТЕРІВ ГЕРОЇВ РОМАНУ ВОЛОДИМИРА ДАНИЛЕНКА «НІЧ ІЗ ПРОФІЛЕМ ЖІНКИ»	146
<i>Сенько Я.В.</i> САТИРА ЛЕСЯ МАРТОВИЧА: ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОЇ МАНЕРИ ПИСЬМЕННИКА	150
<i>Сириденко О.М.</i> НОВЕЛА М. ХВИЛЬОВОГО «ЛІЛЮЛ» – ПАРОДІЯ НА ЄВРОПЕЙСЬКИЙ РЕВОЛЮЦІЙНИЙ ДОСВІД.....	157
<i>Смольницька О.О.</i> ЯЗИЧНИЦЬКА І РАННЬОХРИСТІЯНСЬКА СИМВОЛІКА У ДРАМАТИЧНОМУ ТВОРІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «РУФІН І ПРИСЦІЛЛА» (ЗІСТАВЛЕННЯ З ДИСКУРСОМ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО): ЕРОС І ТАНАТОС	165
<i>Суховій Л.А.</i> ЗАГАЛЬНОЛЮДСЬКА ТЕМАТИКА У КІНОПОВІСТІ О. ДОВЖЕНКА «ЗЕМЛЯ»	192
<i>Ченчик О.А.</i> ІСТОРИЧНА ОСНОВА ТА ІСТОРІЯ НАПИСАННЯ РОМАНУ Ю. МУШКЕТИКА «ГАЙДАМАКИ»	196
***** МОВОЗНАВЧІ СТУДІЇ *****	
<i>Буракова М.У., Шведава З.У.</i> ВІКАРИСТАННЕ ІНФАГРАФІКІ НА ЗАНЯТКАХ ПА БЕЛАРУСКАЙ МОВЕ (ПРАФЕСІЙНАЯ ЛЕКСІКА)..	203
<i>Видиш С.В.</i> КОЛОРАТИВНА ЛЕКСІКА В ПОЕЗІЯХ ГАЛИНИ ПОТОПЛЯК	206
<i>Воинова Е.Н.</i> МАКСИМ БОГДАНОВИЧ – ПЕРЕВОДЧИК УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ	212
<i>Демешко І.М.</i> ДЕВЕРБАТИВИ У ТВОРАХ М. КІДРУКА: СЛОВОТВІРНО-МОРФОНОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ	216

<i>Демиденко Л.П.</i> СЛОВОТВОРЧЕСТВО ПОЭТОВ-МОЛОДНЯКОВ-ЦЕВ: ПОЭТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ	225
<i>Ермакова Е.Н.</i> НАЦІОНАЛЬНАЯ КАРТИНА МИРА В ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ	234
<i>Єрмоленко С.І., Ветреннікова О.В.</i> ВОКАТИВ ЯК ДЗЕРКАЛЬНЕ ВІДОБРАЖЕННЯ СОЦІАЛЬНОЇ ДИСТАНЦІЇ МІЖ КОМУНІКАНТАМИ	240
<i>Карловас О.А., Шаповалова Д.Д.</i> СЕМАНТИКА КОЛЬБОРЕМ В ОПОВІДАННІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «НАД МОРЕМ»	245
<i>Лецинская О.А.</i> НАЦИОНАЛЬНЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О КАПУСТЕ В ЗЕРКАЛЕ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ.....	252
<i>Обвієнко Л.О.</i> ФРАЗЕОЛОГІЗМИ З ОЦІННИМ КОМПОНЕНТОМ ЗНАЧЕННЯ У НІМЕЦЬКОМОВНОМУ ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ.....	259
<i>Поплавная Л.В.</i> УСТАРЕВШАЯ ЛЕКСИКА В РОМАНЕ ВЛАДИМИРА КОРОТКЕВИЧА «ХРИСТОС ПРИЗЕМЛИЛСЯ В ГОРОДНЕ»...	263
<i>Сіроштан Т.В., Жукова О.Є.</i> ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ У ПРОЗІ В. ШКЛЯРА	271
<i>Тимошенко Н.П.</i> СЕМАНТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА ПРОСТОГО ПРЕДЛОЖЕНИЯ В ФОЛЬКЛОРНЫХ ПЕСЕННЫХ ТЕКСТАХ	276
<i>Хазанова Е.Л.</i> ЧТО СКРЫВАЕТ КОЛОРОНИМ <i>ЧЫРВОНЫ (ЧЕРВОНИЙ)</i> В БЕЛОРУССКИХ И УКРАИНСКИХ ЗАГАДКАХ.....	280
<i>Шчарбатая А.А.</i> СТРУКТУРНЫЯ МАДЭЛІ ФРАЗЕАЛАГІЗМАЎ СА ЗНАЧЭННЕМ 'УЦЯКАЦЬ' З КАМΠΑНАНТАМ <i>ДАВАЦЬ / ДАЦЬ</i>	285
***** ПЕДАГОГІЧНІ СТУДІЇ ТА ІКТ *****	
<i>Деркачова О.С.</i> ІНТЕРАКТИВНИЙ ПЛАКАТ ЯК СУЧАСНИЙ ЗАСІБ НАВЧАННЯ (на прикладі дисципліни «Література та інклюзія»)	291
<i>Курлянський С.С.</i> НАВЧАННЯ ПРОЕКТНИЙ ДІЯЛЬНОСТІ ЗАСОБАМИ МВОК ПРОМЕТНЕУС	298
<i>Лубко Д.В., Шаров С.В.</i> НАПРЯМКИ ВИКОРИСТАННЯ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИХ СИСТЕМ В ОСВІТНЬОМУ ПРОЦЕСІ	305
<i>Меркулова О.С.</i> ВИКОРИСТАННЯ КВЕСТ-ТЕХНОЛОГІЇ ПІД ЧАС ВИВЧЕННЯ ФІЛОЛОГІЧНИХ ДИСЦИПЛІН	311
<i>Полуян Е.Н.</i> ИЗУЧЕНИЕ И СОХРАНЕНИЕ ДУХОВНОГО НАСЛЕДИЯ ГОМЕЛЬЩИНЫ НА ФИЛОЛОГИЧЕСКОМ ФАКУЛЬТЕТЕ УО «ГОМЕЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ ФРАНЦИСКА СКОРИНЫ»	316
<i>Тарнавська А.В.</i> ВИКОРИСТАННЯ АНГЛОМОВНИХ ІГОР І ВПРАВ ДЛЯ ЛОГІКО-МАТЕМАТИЧНОГО РОЗВИТКУ ДІТЕЙ СТАРШОГО ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ	321

<i>Тарнавська Н.П., Аргіропулос Д.</i> ІНКЛЮЗИВНА ОСВІТА В ПЕРСПЕКТИВІ ПОБУДОВИ ЕФЕКТИВНИХ ДИДАКТИЧНИХ СИСТЕМ	326
---	-----

***** ПОСТЕР-СЕСІЯ *****

<i>Барановська В.В., Огульчанська О.А.</i> ПОЕТИКАЛЬНІ ЗАСОБИ ХУДОЖНЬОГО ВИРАЖЕННЯ ОПОЗИЦІЇ СВОЯ/ЧУЖА ЛЮДИНА У ТВОРІ ВАСИЛЯ ШКЛЯРА «ТІНЬ СОВИ»	332
--	-----

<i>Забаренко А.Ю., Беляєва В.В., Шарова Т.М.</i> КАТЕГОРІЯ «СВІЙ/ЧУЖИЙ» У СУЧАСНИХ ХУДОЖНІХ ТЕКСТАХ (на прикладі творів Дзвінки Матіяш та Катерини Бабкіної).....	337
---	-----

<i>Кардашова Н.Г., Романюта Д., Бурцева Я.</i> «БАТЬКІВЩИНА – ТЕ, ЩО ЛЮБИШ І ЧЕРЕЗ ЩО СТРАЖДАЄШ» («Я знаю, що ти знаєш, що я знаю» І. Роздобудько)	341
--	-----

<i>Касаджи С.І., Землянська А.В.</i> ПУСТЕЛЯ ЯК СВІЙ/ЧУЖИЙ ПРОСТІР У ПОВІСТІ «АЛХІМІК» ПАУЛО КОЕЛЬО	348
---	-----

<i>Костішак І.М., Стовбиль Г.В., Шарова Т.М.</i> КАТЕГОРІЇ «СВІЙ/ЧУЖИЙ» В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ: ОСНОВНІ ПРОЯВИ І ФОРМИ ВИРАЖЕННЯ	355
---	-----

<i>Мельнікова А.М., Булгакова Ю.О., Шаров С.В.</i> РОЗУМІННЯ КАТЕГОРІЇ «СВІЙ/ЧУЖИЙ» В ІНКЛЮЗИВНІЙ ЛІТЕРАТУРІ (на прикладі творів Оксани Луцевської та Андрія Бачинського).....	360
--	-----

<i>Шевченко В.Р., Шарова Т.М.</i> ЕМІГРАЦІЯ В ХУДОЖНЬОМУ ПРОСТОРІ ХХ СТ.: ВАСИЛЬ СТЕФАНІК & ІВАН ФРАНКО	365
---	-----

<i>Чуйко А.В., Землянська А.В.</i> КАТЕГОРІЇ «СВОГО» / «ЧУЖОГО» В УКРАЇНСЬКОМУ ПИСЬМЕННИЦЬКОМУ СЕРЕДОВИЩІ 1940-Х РОКІВ (на матеріалі роману М. Гримич «Клавка»)	372
---	-----

*****РЕЦЕНЗІЇ. ОГЛЯДИ. ПУБЛІЦИСТИКА*****

<i>Огульчанська О.А.</i> РЕЦЕНЗІЯ НА КНИГУ ДЕНІЕЛА КІЗА «ТАЄМНИЧА ІСТОРІЯ БІЛЛІ МІЛЛІГАНА»	381
--	-----

<i>Шарова Т.М.</i> ПОДОРОЖ ЗА ЩАСТЯМ, АБО ОЧИЩЕННЯ ДУШІ ДОРОГОЮ СВЯТОГО ЯКОВА.....	383
--	-----

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Авілова А.М.

вчитель української мови та літератури

*Ганно-Опандинський навчально-виховний комплекс «Загальноосвітній
навчальний заклад I-III ступенів-дошкільний навчальний заклад»*

Нововасилівської селищної ради Запорізької області

ІДЕЙНО-ТВОРЧІ ПОЗИЦІЇ М. РИЛЬСЬКОГО В ПОВІСТІ У ВІРШАХ «МАРИНА»

Анотація. У статті розглядаються особливості творчої манери М. Рильського. Акцентується увага на поетикальних аспектах у творі письменника під назвою «Марина». Доведено, що в повісті у віршах «Марина» М. Рильський розкрив власний талант у повній силі.

Ключові слова: ідейна позиція письменника, художні особливості, поетикальні аспекти, літературна концепція.

Avilova A. Ideological and Creative Positions of M. Rylsky in the Story in the Poems «Marina». The article considers the peculiarities of M. Rylsky's creative style. Emphasis is placed on the poetic aspects of the writer's work entitled «Marina». It is proved that in the novel in the poems «Marina» M. Rylsky revealed his own talent in full force.

Key words: ideological position of the writer, artistic features, poetic aspects, literary concept.

Література України ХХ століття має безліч відомих авторів художніх творів. Усі вони мають свої особливості та визначальні характеристики, якими сучасні читачі можуть пишатися, перегортаючи сторінки текстів. З поміж значної кількості письменників ХХ століття в українській літературі вагоме місце належить Максиму Рильському, який і сьогодні зачаровує своїми поетичними творами.

Останнім часом можна знайти безліч критичних відгуків на творчість М. Рильського. Здебільшого, усі вони мають позитивний характер, що говорить про вагоме місце та значення письменника в історії літератури. Слід акцентувати увагу на тому, що письменник за життя виробив власний стиль письма, що і сьогодні дозволяє говорити про його неповторну індивідуальність. У першу чергу помічаємо, що у творчості письменника можна чітко виокремити вдале поєднання форми і змісту, використання актуальних тем, мотивів, образів та проблем. У поетичних творах М. Рильський вдало застосовує звертання, риторичні запитання, метафори і

символи, а також неодноразово доводить читачам про роль пісні в житті кожної людини. Це свідчить про високий рівень ідейно-художнього звучання його творів та належне поцінування письменника в літературних колах.

Про твори Максима Рильського і про його біографію написано багато досліджень. Зокрема, творчість Максима Рильського досліджували Боровик М., Герасимов Ю., Дроздовський Д., Крижанівський С., Мовчун А. Назарова В., Никанорова О. Про нього писали Погрібна В., Поліщук Т., Руда Т., Сименчук В., Степанюк М. та ін. Усі вони надзвичайно захоплювалися широкою душею автора, вмінням правдиво та від щирого серця зображувати кожну деталь. Дослідники акцентують свою увагу на тому, що він був не автором, він був батьком своїх творів. Його поетичні твори сповнені любов'ю до рідної домівки, до рідної землі, до краси на Землі [2, с. 36]. Цікавими є дослідження викладачів кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького, де у загальному ракурсі представлена їхня публікаційна активність, у тому числі з питань літературознавства ХХ століття [7].

Про перебудову і утвердження поета на нових ідейно-творчих позиціях свідчила і велика поема, точніше, повість у віршах «Марина» (1927–1932), над-якою він працював п'ять років. Відомо, що нахил до ліро-епічних полотен був у Рильського раніше. До нової творчої праці М. Рильський приступив внутрішньо підготовленим.. Талантові поета була під силу велика епічна форма. В новій повісті він не відмовляється від ліричних відступів, всяких роздумів з приводу зображуваних осіб і подій, проте, цілком природно, тут роль сюжету значно зростає – адже в поемі одинадцять глав і понад чотири тисячі рядків [4, с. 9].

Три імені витають над поемою, над її манерою, мелодикою, образним ладом, навіть темою – три великих учителі – Пушкін, Шевченко, Міцкевич. Плавна течія п'ятистопного ямбу нагадує розмірений ритм «Пана Тадеуша». Звідси ж засоби зображення численних персонажів, манера неквапливої епічної розповіді. Епіграф з «Марили» Шевченка «неначе цвяшок в серце вбитий, оцю Марину я ношу» – дає ключ до сюжету повісті у віршах. Від Шевченка іде гнівний викривальний пафос в зображенні «панських забав». Світлий, оптимістичний погляд на життя, уміння розгортати сюжет, манера вільних ліричних відступів – від Пушкіна. Проте важко «музику развить, как труп» і розкласти на нотки, на впливи – вся поема несе печать особи самого

Рильського, що не потонув у впливах, залишився самим собою, оригінальним художником [5, с. 45].

У поемі незримо присутній ще один вчитель – спільний не тільки для Рильського, а й для його вчителів – народна пісня, і цим Рильський ніби платить борг за деяке ігнорування цього невичерпного джерела поетичного натхнення в своїй попередній творчості. Події, описані в повісті, відбуваються в далекі часи кріпаччини, в першій половині XIX сторіччя на Правобережній Україні, де більшість поміщиків були з польських магнатів і шляхти [3, с. 13]. Пан Людвіг любив коней і красивих дівчат. Панський попихач Кутерного розшукав в селі і привів пану молоденьку кріпачку Марину. Марину кохає панський машталір Марко Небаба, і одного разу, вибравши слушний час, після бучного бенкету у Пшемисловського, коли одні пани роз'їхались, а інші спали, він вирішує вкрати дівчину та втекти. Але на Марину уже накинув оком і син Людвіга – «демократ» і якобінець Генріх. Він підстеріг втікачів і кинувся за ними в погоню. Короткий поєдинок беззбройного машталіра з озброєним паном – і Марко Небаба падає мертвим. Марина знову в неволі [6, с. 109].

Але поки за неї ідуть суперечки між старим, то вже стоїть на порозі могили, Людвігом і Генріхом, сусідський шляхтич, «народолюбець» Мар'ян Мединський, викрадає дівчину. Ця подія проходить майже непомітно: вночі старий пан помер, а молодого знайшли в ліжку зарізаним. У Марини загоджується почуття подяки до рятівника, який до того ж ставиться до неї лагідно і гуманно. Але це у Мар'яна лише форма маскування, своя тактика. Під впливом матері, яка мріє про вигідну партію для Мар'янека, він, добившись свого, програє в карти набридлу йому дівчину.

Марина потрапляє в кріпацький театр шляхтича Замітальського, що хоче цією новинкою налагодити свої розладнані справи. У Марини знаходять талант. Театр має успіх. На одну з вистав приїздить пихатий Мар'ян з дружиною – Стасею Пшемисловською. У збездещеної дівчини з новою силою спалахує бажання помсти. Вночі, коли після бенкету у Замітальського міцно спить Мар'ян Мединський і інші поміщики, Марина підпалює панські покої, і в полум'ї пожежі гинуть її мучителі, облесники, осквернителі. З мучениці Марина стає месницею за всі муки і страждання свого пригнобленого народу.

Згадаємо, що така ж розв'язка і в «Марині» Шевченка. Там збожеволіла Марина зарізала розпутного пана і підпалила будинок. На фоні палаючих хоромів вона гола танцює свій страшний танок. У Рильського полум'я пожежі стає сигналом до повстання. Звичайно, привабливість

поєми не лише в сюжетних перипетіях – інакше Рильський писав би її прозою, а й чарівності тієї поетичної мови, якою вона написана. Рильський виявив в «Марині», крім прекрасного дару оповідача, мистецтво ліплення пластичних образів. Крім самої Марини в поемі, як живі, встають постаті простих селян, кріпаків, двірських людей – Марка Небаби, діда Наума, конюха Максима, талановитих співців і музикантів – кучерявого Гриця, скрипача Гаврила та ін. [6, с. 54].

З другого боку змальована ціла портретна галерея, поміщиків, шляхтичів та дуже колоритно візуалізована. Ось батько і син Пшемисловські – обидва негідники, але кожен на свій лад; ось вільно думствующий шляхтич, одночасно і польський, і український патріот Мар'ян Мединський, і його зла мати; ось «жартівник» Замітальський, що, поживши всмак, промотався і тепер шукає виходу з становища; ось «вольтер'янець» Карпович, сластолюбець граф Ловягін. Тут же і типи «підпанків» – управителя маєтку дядька Адама, придворного поета жалюгідного Тибурція, постачальника свіжого товару для гарему Пшемисловського – Кутерноги, вірного пса Мединського козака Кирила та ін.

В «Марині» багато сцен і епізодів, що малюють, тяжке життя простих селян, їх мрії про визволення, їх ненависть до панів-гнобителів. Недарма картини шевченківських «Гайдамаків» і тінь Кармелюка весь час встають над повістю. Поет досконало володіє мистецтвом іронії, сарказму, особливо, коли він змальовує панські забави. Проте треба зауважити, що описи розпутного життя панів займають надто багато місця в повісті і це частково послаблює її викривальний пафос.

Визначаючи ідею «Марини», автор говорить про своє бажання показати «фальшивість усякого панського народолобства», чи то «балагульсько-романтичного», чи навіть забарвленого кольорами політичних течій, що на ті часи існували». Правда, із так званих народолобців автор називає лише Мар'яна і Генріха. Останній в розмовах був найзапеклішим якобінцем, а в житті таким же кріпосником і ловеласом, як і його батько. Показавши контраст між словами і ділами Генріха, як і Мар'яна, поет швидко вичерпав цю тему [1, с. 62].

Набагато важливіше і значніше було інше завдання. Малюючи темні і похмурі картини життя народу в епоху кріпацтва, М. Рильський тим самим виступив проти ідеалізації старовини. Тут його голос звучить в дусі полум'яних Шевченкових інвектив. Образ жінки-кріпачки, з такою любов'ю змальований Шевченком в «Катерині», в «Марині» і інших поемах.

Повість написана прекрасним звучним віршем, багатою і точною мовою. Вона назавжди увійшла в творчий актив Рильського, в скарбницю української епічної поезії. М. Рильський багато дечого взяв в свою творчість, особливо в зрілому періоді, від української народної думи і пісні, особливо щодо образності, багатства лексики і фразеології. Нахил до стилізації, який намітився в один час, приводив до художньої фальші, і поет швидко від нього відмовився.

Особливо цінною властивістю М. Рильського є постійне оновлення поетичного словника, насичення його словами і виразами щоденного вжитку, вміння зробити поетичними слова і поняття, далекі від поезії. Тут Рильський – новатор, як і Маяковський, але», звичайно, в своєму роді. Спостереження над його стилем – тема, що заслуговує окремої праці. Багатство поетичних тропів і фігур поєднується з багатством фразеології, з майстерним володінням поетичним синтаксисом.

Література

1. Володар слів ясних і мудрих: до 110-річчя від дня народження М.Т. Рильського. *Знаменні дати: календар*. 2005. С. 62–66.
2. Дроздовський Д. Поетичний світ Максима Рильського. *Українська культура*. 2008. №3. С. 36–38.
3. Дружбинський В. Лицар поезії та доброти: до 100-ї річниці з дня народження Максима Рильського. *Дзеркало тижня*. 2005. 2–8 квітня. С. 13.
4. Никанорова О. Світле ім'я поета: 19 березня виповнюється 110 років від дня народження Максима Тадейовича Рильського. *Урядовий кур'єр*. 2005. 18 березня. С. 8–9.
5. Рильський М. Народ і краса: збірник. К. : Мистецтво, 1985. 382 с.
6. Рильський М. Поєми. К. : Державне вид-во художньої літератури, 1957. 407 с.
7. Шарова Т.М., Землянська А.В., Шаров С.В. 100% успіху: життєві орієнтири. Мелітополь: ФОП Однорог Т.В., 2019. 168 с.

Атаманчук В.П.

доктор філологічних наук, доцент,
провідний науковий співробітник
відділу організації наукових досліджень
Національний педагогічний університет
імені М. П. Драгоманова

МОДЕЛЮВАННЯ ФІКЦІЙНОЇ СВІДОМОСТІ ГЕРОЯ У РОМАНІ Ю. ЯНОВСЬКОГО «ЧОТИРИ ШАБЛІ»

Анотація. У статті розглядається процес моделювання фікційної свідомості персонажа, що передбачає формування складних систем взаємодій на рівні окремих персонажів та реальності, у якій вони перебувають. У дослідженні вивчаються способи відображення фікційної свідомості персонажів за допомогою вираження внутрішніх та зовнішніх проявів героїв.

Ключові слова: роман, конфлікт, герой, фікційна свідомість героя, внутрішня реальність героя.

Atamanchuk V. P. Modeling of Hero's Fictional Consciousness in the Novel of Yu. Yanovskyi «The Four Sabers». The article considers the process of modeling the fictional consciousness of the personage, which involves the formation of complex systems of interactions on the level of individual characters and the reality in which they exist. The study examines ways to reflect the fictional consciousness of the heroes through the expression of their internal and external manifestations.

Key words: a novel, conflict, hero, fictional consciousness of the hero, inner reality of the hero.

Фікційна свідомість головних героїв у романі Ю. Яновського «Чотири шаблі» моделюється шляхом відображення їхніх здатностей впливати на зовнішню реальність та її перетворювати. «Фікційна свідомість персонажа постає у вигляді сконструйованої автором твору здатності героя усвідомлювати внутрішні та зовнішні реалії у комплексах і системах їхніх кореляцій, що зумовлює формування мережі визначених смислів, яка детермінує ідентифікацію та дії персонажа у межах фікційного світу» [1, с. 13].

Конструювання фікційної свідомості героїв письменник здійснив у неоромантичному стилі, зобразивши персонажів у високості їхнього духу,

возвеличенні стихійності і нестримності їхнього вольового начала, яке видозмінює дійсність. Подвиги, на які здатні герої твору, стають реалізацією їхніх безмежних духовних ресурсів. У романі «Чотири шаблі» письменник показує людей, здатних перетворювати світ, – вони самі стають носіями змін, викликаних покликом часу, народними сподіваннями та їхніми власними відчуттями правди і справедливості. Герої настільки сильні духовно, настільки органічно втілюють дух народу, настільки своєрідно його виражають, що створюють простір абсолютного домінування їхньої свідомості. Сильна позиція й неординарні вчинки героїв Юрія Яновського, у яких виявляється непохитна воля та внутрішня енергія, стають вираженням народної героїки доби, визначеної ідеалами внутрішнього звільнення.

Символічна назва роману «Чотири шаблі» вказує на ідею домінування фікційної свідомості головних героїв, оскільки вони вирізняються із народної маси своєю здатністю активно і рішуче діяти, здійснювати вчинки, які потребують максимальної концентрації зусиль на межі людських можливостей, та водночас є виразниками народних прагнень. У творі головні герої є бойовими побратимами, вони також постають в образах вершників, що також підкреслює домінування їхньої фікційної свідомості у художньому просторі через вираження лідерських якостей персонажів, що постають у ролі керманічів народних мас, які також показані як надпотужна, часом хаотична, сила.

У моделюванні фікційної свідомості Шахая письменник акцентує увагу на його унікальних внутрішніх якостях. Незламна воля, раціональний розрахунок, продумана стратегія і рішучість Шахая вирізняє його навіть з-поміж хоробрих побратимів. Пасіонарність героя і відданість народним ідеалам визначають його вольову позицію та обумовлює його вчинки: «Поодрубувати руки всім, хто потягнеться підкоряти вільний народ, хто захоче різати його землю, як хліб, і їсти, захлинаючись від жадоби, від страху, що хтось дужчий одніме шматок» [4, с. 169]. Нові віяння часу він асоціює із відродженням моральних цінностей: «Клянусь родом своїм чесним, клянусь дідом кріпаком, прадідом запорожцем – не загинула іще честь і хоробрість. Любов і ненависть, дружба й самопожертва вже підносяться з забуття» [4, с. 173].

Конструювання фікційної свідомості персонажів супроводжується зображенням цілковитої сконцентрованості героїв на боротьбі, що робить другорядним усі інші прояви, оскільки народні ідеали, які вони втілюють, співвідносяться із сенсом їхнього буття: «Все робилося в такій страшній і нервовій тиші, що всім здавалося – нічого на землі немає: ні міст, ні сіл, ні людських звичаїв, тільки вони самі зійшлися тут на герць, самі на весь

світ – вони та їхній ворог...» [4, с. 233]. Лідерські якості Шахая – цілісність, монолітність характеру, абсолютна впевненість, – роблять його виразником народних прагнень: «Шахай відчув цю панічність. Зібравши волю, він сів на коня. Тільки непереможність і спокій командира рятують становище» [4, с. 234]. Юрій Яновський підкреслив в образі героя його харизматичність – він надихає бійців, веде їх за собою і здобуває перемогу: «Це була мовчазна гордість цілого загону за командирів вдачу. Ще раз Шахай подолав» [4, с. 234], «Хіба не доведено вже їм у всіх попередніх боях, що вони непереможні, доки мають такого Шахая? Вони вийшли бадьорі й веселі і передали цю бадьорість військові» [4, с. 241].

Моделюючи фікційну свідомість головного героя, письменник наголошує на його унікальності, його колосальних можливостях командира, внутрішньому зв'язку із бойовими побратимами та бійцями: «А чи повірять хто із моїх, що мене можна подолати? Загіпнотизувавши себе моїм ім'ям, вони робитимуть чудеса. Наче прапор, несуть вони мене в серці. Я не такий, як вони? Але воля моя не знає меж» [4, с. 245]. Його крицева воля диктує сильні рішення – йому не потрібно обирати, зважувати різні аргументи, різні позиції, оскільки Шахай бачить ситуацію цілісно, і завжди знає правильний варіант. Герой володіє колосальними духовними ресурсами, завдяки яким керує і спрямовує народні маси: «Той здався надлюдською силою. Це був гіпноз» [4, с. 261].

Художнє зображення у романі побудоване на принципі контрастів – перших чотири розділи присвячені змалюванню подій революційної боротьби в Україні, останні три – зображенню головних героїв в умовах мирного життя, проте вони опиняються у дуже несподіваних локаціях – не тільки в Україні, а й у Парижі, та в тайзі. Козацька звитяга, яку чотири побратима успадкували від своїх предків, ускладнює процес їхньої адаптації: «Тепер воно прийшло, те майбутнє, треба десятки років зміцнити його працею, упертістю й терпінням. Це не ваша професія, – закінчив побратим, – бо ви звикли до перемог раптових та безперечних. Хіба ви можете себе згинати, коли вас загартовано на сталь? Ви ламаєтесь надвоє!» [4, с. 310]. В останньому розділі всі четверо, після безлічі перипетій, збираються разом, знову визнаючи безперечне лідерство Шахая. Саме він зрозумів невмолиму діалектику життя – їхня боротьба закінчилася, вони повинні звеличувати себе працею: «Відступати не будемо» [4, с. 321]. Про них співали пісні, діти, які гралися у війну, називали себе іменами цих героїв. Вони створювали нове – мирне життя. Проте М. Гнатюк вважає: «Як і самих героїв, автора «Чотирьох шабель» розривали сум'яття» [2, с. 141].

Я. Голобородько підкреслює внутрішні виміри відображених у романі змін: «У центрі «Чотирьох шабель» перебуває ментальність,

психосвідомість, неповторна своєю загадковістю аура тієї доби, коли в українському суспільстві відбувався широкоохопний духовно-психологічний переворот» [3, с. 136]. Зміни у внутрішній реальності чотирьох героїв зумовлюються новими обставинами, у яких вони опиняються у мирний час, і у яких, тим не менше, відчувається виразне відлуння їхнього минулого, насиченого героїчними вчинками.

Література

1. Атаманчук В. П. Моделивання фікційної свідомості персонажа в українській драматургії 20-50-х років ХХ ст.: автореф. ... дис. д. філол. н.: 10.01.01, 10.01.06. К.: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2020. 40 с.
2. Гнатюк М. Історичний хронотоп у романі Юрія Яновського «Чотири шаблі». *Історична ретроспектива в українській літературі*. Збірник наукових праць [ред.кол.: Г.Ф.Семенюк, д-р філол. наук, проф. (голова); Л.М.Задорожна, д-р філол.наук, проф. та ін.]. К.: ВПЦ «Київський університет», 2003. С. 135–142.
3. Голобородько Я. Естетична поліфонія Юрія Яновського. *Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах*. 2004. №4. С.129–142.
4. Яновський Ю.І. Твори: у 5-ти т. К.: Дніпро. Т.2. 424 с.

Базенюк А.В.

вчитель англійської мови

ЗОШ I-III ступенів №6

Мелітопольської міської ради Запорізької області

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ВАСИЛЯ БАРКИ

Анотація. У статті розглядаються питання прозового та поетичного доробку В. Барки. Акцентується увага на його внеску в скарбницю української літератури та важливості піднятих ним у художніх текстах проблемах. У дослідженні вказано, що творчість письменника репрезентує важливу сторінку історії України.

Ключові слова: *художня творчість, голодомор, проблематика, проза, поезія, сторінки історії.*

Bazenyuk A.V. Artistic Features of Creative Activity Vasyl Barka. The article considers the issues of prose and poetry of V. Barka. Emphasis is placed on his contribution to the treasury of Ukrainian literature and the importance of the issues raised by him in literary texts. The study states that the writer's work represents an important page in the history of Ukraine.

Key words: *artistic creativity, famine, problems, prose, poetry, pages of history.*

Українська література ХХ століття розвивалася досить потужно, про що говорить значна кількість літературних імен, які свого часу залишили вагомий відбиток в літературі, мистецтві, культурі. До таких письменників належить творчість Василя Барки, який усе своє життя віддав літературі та мистецтву, займаючись літературними справами від щирого серця та душі.

Вітчизняний літературний процес був направлений на розкриття важливих питань для людства, а, тому, письменники у власних творах розкривали тяжкі питання тогочасної дійсності. Подекуди, вони розуміли та усвідомлювали, що говорити відверта та голосно правду не можна, однак, частина письменників переконливо стояла на своєму: правда і тільки так. Означене питання є актуальним з точки зору того, що письменники змушені були писати правду, за що неодноразово страждали самі та наражали на небезпеку своїх рідних.

Найбільш актуальним в історії української літератури є твір Василя Барки «Жовтий князь», де письменником піднімається питання історії людства у період голоду. Читаючи твори письменника подекуди замислюєшся над умовами тогочасного життя, над стражданнями людей, над бідністю та відсутністю їжі. Саме тому перечитувати наново подібні тексти не тільки важко, а й складно [1, с. 38].

У літературно-критичних статтях науковців, вчених, дослідників зустрічаємо аналіз творчості В. Барки. На сьогодні відомі такі прізвища дослідників, які вивчали означене питання: Адах Н., Барабаш Ю., Дятленко Т., Ковалів Ю., Корсун Л., Лучків С., Овсієнко Н. та ін.

Василя Барку по праву можна вважати справжнім майстром великої прози. Його творча спадщина станом на сьогодні прекрасно вписується в скарбницю історії української літератури. Слід акцентувати увагу на тому, що його твори, здебільшого, містять трагічні сторінки історії, адже сам письменників відчув на собі увесь той біль, який постає у його творах.

Викладачі кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана

Хмельницького мають великий досвід в плані дослідження творчості письменників ХХ століття. Підтвердженням цього є вихід книги, де зібрані наукові праці, написані викладачами в колі проблем літератури від давнини до сучасності. Не осібно стоять у переліковому ряду і досягнення письменників ХХ століття, у тому числі В. Барки [8].

Прекрасна мова, гарно виписані персонажі, цікавий сюжет уже з першої сторінки захоплюють читачів та мотивують прочитати твір до останньої сторінки. Критики стверджують, що Василь Барка став відомим не лише тому, що збагатив українську літературу високохудожніми текстами, а й через те, що він вдало використав українську літературну мову [2, с. 325].

Поетичне обдарування молодого поета – Василя Барки мало великі потенційні можливості і свідчило про це – його символічне наповнення образів, що можливо і сприщило таку пильну увагу партійної критики. Почав творчу діяльність як «чужорідне тіло» у країні із суворою ідеологізацією. Це і слугувало причинною того, що його твори протягом кількох десятиліть були невідомі в рідній країні. Але він так прагнув показати, заявити про цю сильну любов до України, що нічого йому не завадило понести її в широкий світ.

На позасловесну реальність спрямований символізм Василя Барки, зрештою, символізмом усесвіту й людської душі, то у колі його поетичного мислення він набирає особливо гострої моральної і водночас містичної спрямованості. Це основна причина прагнення письменника до «змістових символів», які він формує на своєрідних перегуках з фольклором, з літературою середньовіччя і барокко, створюючи при цьому цілком оригінальні образи з традиційних символів і метафор.

На тлі художньої цінності від душевних образів дійсності, морально цілісної душі і відповідно непохитного образу природи, поезія Василя Барки дуже сильно перегукується з середньовічними таємничими традиціями, з готичними образами єдності людини і рослини, людини і звіра, за який відповідає послідовно вмотивований ним жанр містерії (сну). Саме значимість цього жанру здобуває перше місце серед інших в ліриці Барки 60-х років ХХ століття.

Письменник продовжує свою роботу в жанрі бароко, але при цьому активно користується жанровими формами нісенітниць, дотепів, які в свою чергу сягають барокових фабул, форм, дуже пов'язаних з фабулами Сквороди, гротесків, травестій і стилізацій, основа яких міститься у травестіях ХVІІІ століття та в бурлескній поезії початку ХІХ століття.

Для читацького сприйняття поезії Барки, конкретно віршовані романи є важкими, оскільки там наявна оригінальність поетичної мови, багатство на ускладнені мовні конструкції, новотвори, сам зміст віршів містить складну мовну конструкцію, містичні елементи, тобто, потребує все ж таки чималої підготовки для рівноправного діалогу з поетом [6, с. 10].

Задля співтворчості в процесі розуміння усього сенсу, що містить текст, читач творів Василя Барки повинен бути інтелектуалом, якому під силу поставленні завдання. Письменник навмисне створює свої витвори українською мовою, бо вважає, що хоч його творчість і здається складною, для тих хто звик до традиційних манер, все одно українській людині, що була силою відтягнута від багатьох філософських систем і ідеалістичних поглядів вироблених в Україні не за одне століття – вона необхідна.

Систематичний дослідницький інтерес до творчості Василя Барки є не легким, адже є свої перешкоди, наприклад, в Україні відсутніми були твори цього літературного діяча, жодного наукового видання його творів (що хвилює не лише Барку), не мають елементарного наукового апарату декілька книжок поезії і прози письменника, виданих в Україні 1990-ті роки, відсутні наукові дослідження даної теми, хоча потреба в тому є.

Творчість Василя Барки вивчається в закладах загальної середньої освіти та закладах вищої освіти. Сучасні дослідники акцентують на тому, що вивчення творчості того чи іншого представника в історії української літератури базується на певному періоді літературознавства [4, с. 119]. Самостійно готуючись до занять, можна використовувати різні види завдань, у тому числі диференційні, що дозволить в результаті суттєво покращити рівень знань з конкретної дисципліни [7, с. 35].

Василь Барка хотів відновити усю складну систему ідеалістичних поглядів, що були виконані в Україні протягом століть, а також збагачені доробком світової культури, в цьому він бачив своє духовне покликання. Письменник говорив, що хоче посприяти, щоб ідеї гуманного напрямку, образ правового, духовного суспільства, непохитні закони про людські права, з забезпеченням абсолютно безпечного вираження власної думки, творчого пошуку, релігійного переконання, , основи справжнього демократичного урядування, все те, що посідає найвищі місця в американському суспільстві, було б затверджене в вільній і суверенній Україні і бачив в цьому своє духовне покликання [3, с. 14].

Василь Барка – щирий, сердечний, співчутливий, душевно просвітлений духовною схожістю зі своїм патроном – Григорієм

Сковородою, він подекуди збагачується досвідом світу, який його вхопив, але втримати не зміг. На рівень вищий духовного самовираження піднявся поет і філософ, а також йому вдалося давно звільнитися духом від його зваб і посягань. Він переконаний в тому, що стежка до Бога у кожного своя і людина мусить її самотужки віднайти.

Поезія Василя Барки є особливою, в ній відтворена мова його серця, вона віддзеркалює усю християнську релігійність і етику. Тому можемо виокремити основні прикмети його характеру: особлива скромність і доброта, побожність, гуманність, толерантність, ввічливе ставлення до людей, а також повага їхньої думки, визнання вчення Біблії. Поезія Барки наповнена такими складовими компонентами: музичним оформленням, озвученням, чистотою вислову, мелодійністю, власною інтерпретацією мови народу, композицією новотворів [5, с. 14].

Для письменника важливу роль відіграло пізнання Бога, він був окрилений безперервністю наближення до великого духовного світла усього живого. Поет бачив своїм моральним обов'язком спрямувати усе своє світло творчості на ту стежку, яку шукає знедолена душа, показати їй шлях.

Жанрова своєрідність деяких творів Василя Барки проявляється в тому, що художня цінність відтворюваних образів дійсності, зорових образів природи, містить таке розуміння прекрасного, що в ньому немає місця поганому. Віднайти її можна в елементах «високої поезії», яка в свою чергу заснована була на ліро-епосі пізнього Шевченка і раннього Тичини.

Коли ми знайомимося з творами Василя Барки, то бачимо, що в них віддзеркалюється його душа, глибока християнська віра, мова його серця. Саме з цього ми можемо говорити, якими рисами характеру була наділена ця дивовижна людина. Йому притаманна доброта, скромність, пошана думки іншої людини, віра в краще та велику Божу силу.

Звичайний читач може порівняти поезію Василя Барки з мережаним килимом, часто незрозумілого візерунку, ткані вишиті різнобарвними нитками – словами. Складові компоненти поезії письменника поєднують у собі озвучення, мелодійність, чистоту вислову, музичне оформлення, композицію новотворів [9, с. 239].

У художніх творах Василь барка подавав різноманітні картини буття, уславлюючи при цьому категорію усвідомлення сутності життя людини. Письменником розкрито питання естетичної цінності природи, що у свою чергу віддзеркалювало символістську естетику, де, як правило, був присутній Бог. Здебільшого твори Василя Барки з такою семантичною

зумовленістю свідчили про те, що людина захоплювалася, подекуди зачаровувалася певними подіями, але не відсторонювалася від такого дійства. У результаті ми маємо високохудожні твори письменника, які межують між розумінням сучасності тогочасної дійсності, тобто минулими часовими межами та сучасним розумінням та трактуванням образу Всесвіту або образу Бога як такого.

Література

1. Адах Н. Словотворчість Василя Барки. *Дивослово*. 2013. №6. С. 38–42.
2. Гринів О. Василь Барка як послідовник Григорія Сковороди. *Літературознавство*. К. : Обереги, 1996. С. 325–331.
3. Дятленко Т. Символічний пейзаж як елемент метафізичного виміру у романі В. Барки «Жовтий князь»: до проблеми формування вмінь аналізувати пейзаж у прозових творах різних художніх систем. *Всесвітня література та культура в навчальних закладах України*. 2010. №4. С. 14–17.
4. Землянська А.В., Шарова Т.М., Шаров С.В. Аналіз навчального плану бакалавра спеціальності 014.01 Середня освіта. Українська мова і література. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія: Філологія, 8 (76). 2019. С. 119–122.
5. Коваленко С. Поезія – один із найдорогоцінніших дарів духа людині...: особистісно-зорієнтований урок в 11 кл. на матеріалі ранніх поетичних збірок Василя Барки. *Дивослово*. 2008. №7. С. 14–19.
6. Русанова О. Тема голодомору в літературних творах : цикл уроків у 11-му кл. *Українська мова та література*. 2008. №40. С. 10–20.
7. Шаров С.В. Самостійна робота як умова формування професійної компетентності майбутніх фахівців. *Сучасні тенденції розвитку української науки: матеріали Всеукр. наук. конф. (21-22 липня 2017 р., м. Переяслав-Хмельницький)*. Переяслав-Хмельницький, 2017. №5. С. 35–38.
8. Шарова Т.М., Землянська А.В., Шаров С.В. 100% успіху: життєві орієнтири. Мелітополь: ФОП Однорог Т.В., 2019. 168 с.
9. Sharova T., Posadna T. Самобутність та оригінальність української прози 20–30-х років XX ст. *Scientific Proceedings of Ostroh Academy National University. Philology Series*. 2018. Т. 2. №69. С. 239–242.

Біляцька В.П.

доктор філологічних наук,
професор кафедри філології та мовної комунікації
Національний технічний університет
«Дніпровська політехніка»

ПОСТАТЬ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В ЕПІСТОЛЯРІЇ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА

Анотація. У статті розглянуто епістолярну шевченкіану Олесь Гончара. У листах, статтях і щоденникових записах розкривається роль Тараса Шевченка в культурі, духовності, бутті українського народу, турбота адресата про збереження та відновлення пам'ятників Великому Кобзарю, місць перебування Поета, досліджень про нього.

Ключові слова: Тарас Шевченко, епістолярій, Кобзар, поет, увічнення пам'яті.

Bilyatska V.P. The Figure of Taras Shevchenko in the Epistolary of Oles Honchar. The article considers the epistolary shevchenkiana of Oles Gonchar. Letters, articles and diary entries reveal the role of Taras Shevchenko in culture, spirituality, the existence of the Ukrainian people, the addressee's concern for the preservation and restoration of monuments to the Great Kobzar, the Poet's places of residence, and research about him.

Key words: Taras Shevchenko, epistolary, Kobzar, poet, perpetuation memory.

Визнання ролі Тараса Григоровича Шевченка в культурі й літературі кінця XIX – початку XXI століть, художньої картини його світу було б не повним без творчого осмислення спадщини Кобзаря письменниками, зокрема Олесем Гончаром, одного з перших лауреатів (1962 рік) найвищої державної відзнаки за вагомий внесок у розвиток культури та мистецтва – Національної премії України імені Тараса Шевченка. Для цього необхідно звернутися до літературно-критичних статей, щоденникових записів Олесь Гончара, і листів, як автентичного першоджерела, як «найінтимнішого людського документа» [6, с. 9], що має естетичну й художню вартість.

На думку М. Жулинського, Олесь Гончар шукав у творчості митців провідну ідейно-естетичну домінанту, яка пронизує не лише всі його твори, але й визначає громадянську позицію художника – це книги літературно-критичних статей «Про наше письменство» (1972), «О тех кто дорог» (1978), «Письменницькі роздуми» (1980), «Чим живемо: На шляхах до українського

Відродження» (1991). «Хіба громадянська позиція, скажімо, таких митців, у яких був яскраво виражений ідеал громадянського сумління, – Шевченка, Франка, Лесі Українки, Василя Стефаника – не визначалася тим, що вони прагнули возвисити свій голос – голос свого народу до чистих дзвінкоголосих вершин культури світової? Гончар мав усі підстави сказати без перебільшень, «що Шевченко й Франко – це справді ті два могутніх крила, які винесли українське слово, українську культуру на простори світові» [1, с. 13].

Специфічність філософсько-естетичних поглядів Олесь Гончара полягає в тому, що Т. Шевченко в його доробку посідає «осібне місце – він на найвищих духовних небесах України,... на найвищих уселюдських духовних просторах» [8, с. 213]. Український Пророк у його дослідженнях («Шевченко й сучасність»), виступах («Жити йому в віках», «Слово на Тарасовій горі»), передмовах до збірки «Кобзар» («Вічне слово» (1968, 1980), щоденникових записах, листах постає як знак-символ нашої культури – «поет-тираноборець» [4, с. 43], «геній із геніїв», «батько нації», «пророк, рівний біблійним пророкам масштабністю своєї особистості, силою правдолюбства» [8, с. 214], «український Прометей» [4, с. 39], «геній всеосяжний» [3, с. 29].

Книга «Листи» (2008) Олесь Гончара – це «тисячі живих контактів, сотні найрізноманітніших проблем, безліч глибоких душевних порухів» [5, с. 414], свідчення особливо шанобливого ставлення до особистості і творчості українського Пророка. У багатьох листах О. Гончар пише про роль книги буття українського народу – «Кобзар», яку необхідно читати душею: «...сприймати її треба особливо – розумом та серцем. Через серце Шевченкову музу пропустив простий люд, тому й оселилася вона в кожній родині, її знала напам'ять неграмотна бабуся й навчала своїх онуків... Святе Письмо й «Кобзар», який, до речі, називається в народі Українською Біблією, – дві основні книги українців» [8, с. 221].

Олесь Гончар як глибоко релігійна людина сприймав Шевченка не як атеїста, а з Божих позицій. 4 червня 1993 року він зробив такий запис: «Кобзар» – це суцільна розмова з Богом. Поетові Бог – співбесідник, найвищий порадник і найсправедливіший суддя. До нього звернені поетові болі, скарги, жалі, до нього – молитва і сповідь. У цьому суть «Кобзаря» [2, с. 152].

Раніше, вихопленими з віршів рядками доводили, що Тарас Шевченко зневажав Святе Письмо, виступав проти церкви, але ж він у своїх творах «Неофіти», «В казематі», «Гайдамаки», «Марія», «Псалми Давидові», «Молитва» та ін. висловлював абсолютно протилежні думки:

Молітьесь Богові одному,
Молітьесь правді на землі,
А більше на землі нікому
Не поклонітьесь [9, с. 499].

Для Олесья Гончара «Кобзар» був настільною книгою, він брав її з собою у відрядження, неодноразово писав про неї у листах. Наприклад, ще в юності у листі до друга О.С. Юренка: «Кобзаря» ще не бачив, як знайду де, то обов'язково куплю й вишлю» (25.10.1934) [5, с. 16]. Надсилає свої твори й передмову до «Кобзаря» на Черкащину (23. 01.1989). У листі від 23 листопада 1989 товариству «Славутич» в Москві пише: «Надсилаю у фонд бібліотеки свій семитомник, а також «Кобзар» Тараса Шевченка. Коли одержите, напишіть мені, які книжки з української літератури Вам ще надіслати» [5, с. 305].

У березні 1995 року в зверненні до учасників шевченківської конференції в місті Нью-Йорк він писав, як свого часу довелось відбороняти та повертати до «Кобзаря» шість чи не найсильніших поезій, що їх перед тим «у керівному кабінеті, уявивши себе цензором, можновладний запроданець вилучив був на тій підставі, що вони, мовляв, ображають Москву.

Своїм високоморальним «Кобзарем», своїм апостольським подвигом Шевченко більше, ніж будь-хто, зробив для порятунку нації від занепаду, від знедуховлення і розмивання, він повернув їй віру в себе, повернув дух стійкості, дух життя» [5, с. 401–402]. Писав про те, що цю книгу необхідно перечитувати, адже й Поет закликав до цього:

Отак і ви прочитайте,
Щоб не сонним снились
Всі неправди, щоб розкрились
Високі могили
Перед вашими очима,
Мучеників: кого, коли
За що розпинали! [9, с. 374].

У багатьох листах автор дбає про збереження та відновлення пам'ятників Великому Кобзарю.

Ще в далекому 1935 році в листі до О. С. Юренка від 12 березня Олесь Гончар писав, що в цей день мало бути відкриття пам'ятника Шевченкові в місті Харкові, але ще багато «недоробленого на землі» [5, с. 20]. А від 14

липня цього ж року пише: «Другим разом напишу більше, надішлю фото пам'ятника Шевченкові у Харкові» [5, с. 24]; у 1983 році дякує Л. Н. Большакову за «Тарасів меморіал в Оренбурзі. До ювілею Шевченкового це була б дуже важлива подія» [5, с. 245].

7 лютого 1989 року звертається до заступника Голови Ради Міністрів України з проханням підтримати проект пам'ятника Залізняка й Гонті в місті Умані, героїв поеми «Гайдамаки» Т.Г. Шевченка й радить відкрити його до 175-річчя Кобзаря. «Уманці широко обговорили і схвалили тільки один проект – І. Гончара, а про те, що його тихцем відхилено й замінено іншим проектом, ніхто й не знає. Все це була обурлива історія застійних часів. Нині автор проекту відчув дух перебудови, йому повернуте чесне ім'я в нашій культурі, і його проект, який так гаряче підтримує уманська громадськість, має бути поставлений у цьому славному місті... гадаю, що у Вас, Маріє Андріївно, є можливість зробити так, щоб справедливість перемогла.

Ще раз кажу: перед нами пам'ятник, якому не буде ціни» [5, с. 297–298].

У багатьох листах Олесь Терентійович згадує поїздки до пам'ятника Кобзареві на Чернечій горі, Тарасовій, як її називають в народі (там бував не лише з делегаціями, а часто їздив сам, з родиною), й порівнює їх з відвідуванням святих місць, які наснажують. На його думку, Чернеча гора освітлює всю Україну. Саме ці місця надихнули Олеся Гончара на написання «Канівського етюдю» про сторожа-соловейка.

Він підтримував дужні стосунки з науковими співробітниками музею на Тарасовій Горі, м. Канів, 6 липня 1982 року пише:

«Глибокошановна Зінаїдо Панасівно!

Прохання Ваше виконано, листок з альбому повертається до Вас з написом, як Ви того й бажали... З душевним почуттям виконали й доручення працівників музею – троянди з Канівської гори були наступного дня покладені на могилу матері Кобзаревій.

Шлемо вітання також тому соловейкові, що звив собі гніздо в кущеві троянди і так вірно перебуває на варті Тарасової Гори» [5, с. 232].

21 липня 1982 року М.Т Негоді пише: «Дорогий Миколо Тодосійовичу!

Днями зробив і запис про це до книги шевченківських лауреатів для музею на Тарасовій горі, канівські товариші висловили таке прохання. І про солов'я етюд написав, – Ви бачите, яким героєм той птах постає? [5, с. 233].

8 серпня 1982 року звертається до Міністра культури України з проханням підтримати кобзаря-фронтовика Олексія Сергійовича Чуприну з

м. Корсунь-Шевченківський, який зазнає утисків від службових осіб за те, що виконує пісні на Тарасовій горі. Він переконує міністра в доцільності таких виступів, бо це – українське народне мистецтво, а історичні думи були дуже близькими творчості Великого Кобзаря: «Свого часу разом з делегацією болгарських прихильників миру довелось мені на Тарасовій горі слухати українські народні думи у виконанні Чуприни, і приємно було бачити, яке це сильне враження справило на наших болгарських друзів. Подумалося тоді, що добре було б і іншим кобзарям чи й професійним бандуристам час від часу знайомити відвідувачів Тарасової могили з українським народним мистецтвом, зокрема з історичними думами, які так близькі творчості Великого Кобзаря» [5, с. 333].

З великою любов'ю описано в щоденниках у різні роки «пам'ятник Тарасові Шевченку в Києві, до котрого він приходив не лише в день народження Пророка, чи в день повернення його на вічний спокій в Україну, а й у будь-яку пору року: «Вечір. Парк. Тарас височить десь аж під хмарами» (8 жовтня 1975); «Ось і... вечір новорічний... пішов провідав Тараса. Парк голий, темний – снігу нема, вітряно і майже безлюдно. Двоє на весь парк – Ялина і Тарас» (31 грудня 1983) [8, с. 242].

Дбав Олесь Гончар і про збереження місць відвідання та перебування Т.Г. Шевченка. З тривогою звертається 20 червня 1963 до Голови Ради Міністрів України від імені письменників, що в зв'язку з будівництвом Канівської ГЕС будуть затоплені старовинні українські села Андруші та В'юнище, які мають для народу велике культурно-історичне значення.

«Село Андруші (10 км від Переяслава в бік Дніпра), яке Тарас Шевченко назвав земним раєм, – має давню й цікаву історію. Тут не раз бував наш великий Кобзар, коли приїздив до Козачковського в Переяслав, тут, зокрема, був написаний його славетний «Заповіт». В Андрушах Тарас Шевченко малював краєвид з церквою (малюнок в Музеї Т. Шевченка), яка і нині стоїть...» [5, с. 98–99].

11 січня 1980 року Олесь Гончар надсилає листа Голові Президії Верховної Ради України з проханням сприяння у розв'язанні справи жителів села Гоголів Броварського району про порушення Закону про охорону і використання пам'яток історії та культури: «...варто додати, що церкву цю свого часу бачив Тарас Шевченко, про що свідчить його поема «У Оглаві» (Так раніше звався Гоголів). Час пощадив витвір народних умільців, чудом врятувався він і від знищення в роки війни, а сьогодні, коли є можливість зберегти й використати його для культурних цілей, виконуючи при цьому благородний Закон про охорону пам'ятників, – саме сьогодні товариші з Броварської райради, та й товаришка Хорозова з Київського облвиконкому,

зайняли позицію, яку важко зрозуміти. Замість оберігати, беруть курс на знищення» [5, с 181].

О. Гончар стежив за тими, хто ініціював заходи, пов'язані з увічненням пам'яті Кобзаря, зокрема листувався з Петром Журом, шевченкознавцем, автором багатьох досліджень. У листі від 13 січня 1981 року пише про порушення клопотання про відновлення пам'ятника Шевченкові в місті на Неві: «...а стаття Ваша про Тараса – їй ціни нема! Треба її знов і знов публікувати! Адже ті вражаючі факти, якими вона насичена, можуть і повинні стати основою для того, щоб знов порушувати клопотання не про відкриття, а відновлення пам'ятника Кобзареві, пам'ятника, що вже був, існував з благородної волі трудящих міста. Домогтись поновлення пам'ятника – це справа честі ленинградської інтелігенції. Це був би вияв шани до Тараса. І сам по собі пам'ятник чудовий і що створив його латиш, теж знаменно... Я певен, що рано чи пізно пам'ятник відродиться, постане в бронзі чи мармурі, але хотілось би щоб сталося це ще за нашого життя...» [5, с. 166]. Але його відновлено було через 19 років, 22 грудня 2000 року, на жаль, не за життя О. Гончара.

З епістолярію Олеся Гончара ми дізнаємось про нові твори, дослідження про Т. Г. Шевченка, його поради письменникам і науковцям не лише в Україні. Наприклад, у квітні 1963 року в листі до І. П. Бартагаве рекомендує надрукувати його монографію «Великий Кобзарь» грузинською мовою: «Отдельная книга о Т.Г. Шевченко на грузинском языке была бы весьма кстати к юбилею великого поэта» [5, с. 98]. У листі від 23 жовтня 1983 року він дякує Л. Большакову за «книгу славу...» (Йдеться про книжку про Т. Г. Шевченка «Добро найкраще на світі... Пошуки. Роздуми. Підсумки») [5, с. 245], а в 1986 році пише в Пекін професору Лю Нину, дякує за публікацію поезій Т. Шевченка китайською мовою в журналі. В одному з листів письменника йдеться про необхідність збереження духовної спадщини «батька нації»: «Як і за минулих часів, сьогодні Шевченко потрібен нам у всій своїй цільності, не зруйнованості кожного рядка, в могутній еднаючій силі, бо в образі Кобзаря живе для нас сама душа народу, українська душа. Щоб нам вистояти в ці нелегкі часи, щоб утримати над собою небо незалежності, потрібні плечі гігантів» [5, с. 402].

Отже, епістолярна шевченкіана Олеся Гончара засвідчує еволюцію світогляду письменника, визначає роль Великого Пророка для України, дає оцінку дослідженням про Шевченка не лише в українській, а й зарубіжній літературах, передає турботу адресата про збереження та відновлення пам'ятників Великому Кобзарю, місць перебування Поета.

Література

1. Жулинський М. «...Те велике слово «Художник». *Письменницькі роздуми: Літературно-критичні статті*. Київ : Дніпро, 1980. С. 5–17.
2. Гончар Олесь. «Берегти світло в душі...»: про віру та сім'ю : із щоденникових записів / упоряд., підготов. текстів, ілюстр. матеріалу Гончар Л.О. Київ : Веселка, 2011. 223 с.
3. Гончар О. Шевченко й сучасність. *Гончар О.Т. Письменницькі роздуми: Літературно-критичні статті*. Київ : Дніпро, 1980. С. 28–37.
4. Гончар О. Жити йому в віках *Гончар О.Т. Письменницькі роздуми: Літературно-критичні статті*. Київ : Дніпро, 1980. С. 38–43.
5. Гончар О.Т. Листи / Упоряд. В.Д. Гончар, Я.Г. Оксюта; передм. В.О. Яворівського. Київ : Укр. письменник, 2008. 431 с.
6. Кузьменко В.І. Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20-50-х років ХХ ст. : монографія. Київ : КНУ, 1998. 305 с.
7. Курило Л. М. Творча індивідуальність Олесея Гончара в епістолярному дискурсі. Луганськ : Альма-матер, 2007. 199 с.
8. Степаненко М. І. Публіцистична спадщина Олесея Гончара (мовні, навколо мовні й деякі інші проблеми). Полтава : АСМІ, 2008. 396 с.
9. Шевченко Т.Г. Кобзар. Київ : Дніпро, 1980. 613 с.

Бодик О.П.

*кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри англійської філології
Маріупольський державний університет*

**ІСТОРИЗАЦІЯ ЯК ФЕНОМЕН СОЦРЕАЛІСТИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ
(на прикладі творчості І. А. Кочерги)**

***Анотація.** У статті розглядається стратегія компонування історії в літературі соцреалістичного канону, а також нова історична схема історії, в якій містилася спроба вирішення основних проблем сталінської епохи: особистої влади, державної змови, боротьби із внутрішніми і зовнішніми ворогами, що відображено в драматургічній творчості І. А. Кочерги.*

***Ключові слова:** історизація, соцреалістичний канон, історична схема історії, основні проблеми сталінської епохи, драматургічна творчість І.А. Кочерги.*

Bodyk O. *Historization As A Phenomenon of Socialist-Realist Literature (experience of I. Kocherga's dramatic art)*. *The article considers the strategy of composing history in the literature of socialist-realist canon, as well as a new historical scheme of history which contained an attempt to solve the main problems of the Stalinist era: personal power, state conspiracy, struggle with internal and external enemies, which is reflected in I. Kocherga's dramatic art.*

Key words: *historization, socialist-realist canon, main problems of the Stalinist era, new historical scheme of history, I. Kocherga's dramatic art.*

Специфіка соцреалістичного канону полягає насамперед у тому, що визначальними чинниками художньої цінності твору виступають фактори позалітературного походження, які не мають жодного відношення до художньо-естетичної системи творення змісту, а підпорядковуються ідеологізованим настановам політичного характеру. У цьому розумінні світоглядна основа соцреалізму співвідносна скоріше із середньовічною світоглядною орієнтацією, коли горизонтальне розгортання подій підпорядковувалося вертикальності, заснованій на Священному Писанні, відповідно сюжетні лінії художнього твору в такій перспективі вибудовувалися як притчове наближення життєвих реалій до сакральних подій духовної першої історії людства, зафіксованої єдиним священним текстом. Сама ідея історичного розвитку чи еволюціонування, таким чином, знецінювалася, бо ідеал уже був стверджений, а істинність визначалася лише максимами наближення до ідеалу Граду Небесного. У літературі соцреалізму відповідним текстом, що встановлював вертикальну вісь і визначав аксіологічну ієрархію подієвості, став марксистсько-ленінський (а у сталінський час – сталінський) опис історії. Ось чому основна проблема історичного знання викристалізувалася як проблема відтворення та інтерпретації минулого і спрямованість погляду на минуле носила досить умовний зміст, оскільки весь «дожовтневий» масив історичного досвіду набував значимості лише в залежності від того, наскільки духовно близькими були ті чи інші віддалені епохи до тих докорінних змін, які принесла революційна зміна суспільства. Специфічність соцреалістичного історизму визначалася відповідно ідеальним образом майбутнього царства комунізму, утопічна реальність якого була покликана активно перебудувати і змінювати недосконалу, а саме тому неістинну дійсність.

З усього масиву знання про минуле набувають значущості лише певні історичні події, що так чи інакше суголосні актуальній проблематиці сьогодення. Як правило, це події, що фокусують найбільш сутнісні для

даного соціокультурного відтинку часу проблеми, а саме: зміцнення і розширення держави, проблема влади, ціна суспільних перетворень.

Декларуючи власну дослідницьку позицію, Б. Гройс [1; 2], Є. Добренко [3; 4] та інші у своїх працях окреслюють підходи до розуміння художнього феномену соцреалістичного канону. Так, Борис Гройс підкреслює, що соцреалізм є «напівстилем»: постмодерністська техніка апропріації продовжує слугувати модерністському ідеалу історичної винятковості, внутрішньої чистоти, автономії від усього зовнішнього» [1, с. 110–111]. Історизація соцреалізму означає необхідну рефлексію щодо передбачуваної абсолютної безгрішності полеглою жертвою цієї культури авангарду, так само як і безгрішності модерністської художньої інтенції як такої, для якої авангард ХХ століття є лише однією із найяскравіших історичних маніфестацій [2, с. 15–19].

Під історизацією, вслід за Гройсом Б., будемо розуміти прагнення визначити концептуальну схему для розуміння іманентної еволюції (художнього проекту) у сталінській культурі. Для цього і необхідний облік її культурних меж, тому що її проблеми і передумови виявилися у них найбільш чітко, тобто мова йде про свій рід культурної археології, що, однак, на відміну від археології Мішеля Фуко, прагне не тільки описати парадигми, що змінюються, але і механізм їхньої зміни [2, с. 19].

Мета статті – проаналізувати феномен історизації літератури соцреалістичного канону, зокрема в історичних драмах І. А. Кочерги.

Стратегія компонування історії, яка почала складатися у 20-ті роки ХХ століття й остаточно усталилася наприкінці 30-х, відзначалася цілим рядом внутрішніх суперечностей, які відповідали міфологічному за своєю природою світосприйняттю цілковитого розриву зі «старим» життям і творенню абсолютно нового простору соціального буття. Зображення селянського повстання носило цілком позитивний характер, але самі повстанці, як представники світу, що ще не отримав перспектив виходу до «нового» світовлаштування, не розуміли, хто їх справжній ворог («Алмазне жорно», «Свіччине весілля»). Князь Ярослав – героїчна постать, сповнена величчя і мудрості, але князівський устрій владарювання сам по собі постає негативним фактором гноблення мас («Ярослав Мудрий»). Бюрократизм гальмує й унеможливує рух до остаточної перемоги нового світу, але централізація влади необхідна для встановлення істинного буття і звершення правого суду над відступниками («Марко в пеклі»).

У новій історичній схемі історії містилася спроба вирішення основних проблем сталінської епохи: особистої влади, державної змови, боротьби із внутрішніми та зовнішніми ворогами. Саме ця проблематика і визначала

сюжетні лінії творів, що заторкували історичну тематику, перетворюючи їх на своєрідний історичний маскарад, в якому могли як завгодно мінятися маски, тобто дійові персонажі та обставини. Ось чому в «Ярослав Мудрому» так вільно зміщуються в єдине ціле різноподії роки давньої епохи, дійовим персонажем виступає старий селянин, що є історичним нонсенсом для часів Київської Русі, де прошарок селянства ще взагалі не існував. Таким чином, визначальним для історизму соцреалістичного канону постає історичне синтезування, логіка якого задається панівним міфом доби – міфом нового життя, до якого веде мудрий вождь, а розгортається і знаходить численні передчуття і відповідники цей позачасовий міф на фоні історії, що постає лише як одне велике тло для сучасності, відповідно відбувається тотальне осучаснення та прагматизація історичного минулого. При цьому яскрава риторика боротьби залишається незмінною, хоча при цьому і відбувається поступовий перехід від сюжетоутворюючого принципу класової боротьби («Алмазне жорно», «Свіччине весілля») до ідеї державної змови, що успішно розкривається і завершується справедливим судом («Ярослав Мудрий»).

Цю специфіку соцреалістичного канону влучно характеризує Борис Гройс: «Соціалістичний реалізм, для якого історія скінчилася, і у якого саме тому немає у ній певного місця [...] поціновує її всю як арену боротьби між активним, деміургічним, творчим, прогресивним мистецтвом, спрямованим на побудову нового світу в інтересах пригноблених класів, і мистецтвом пасивним, споглядальним, не здатним вірити у можливість змін і не спроможним бажати їх, що приймає речі такими, якими вони є або мріє про минуле» [2, с. 49]. Саме така розмежованість художньо осмислюється Іваном Кочергою у п'єсі «Майстри часу», де тема мистецтва широко розгортається, прочитується і в найзагальнішому сенсі як мистецтво творити час і розуміти його істинну природу, і як найвище мистецтво будувати нове життя, перед яким власне мистецька діяльність Юркевича видається занадто вузькою і приземленою. Показово символічною у творі виступає сцена відправлення машиніста Черевка у невідомий шлях із секретним маршрутом. «Зміни, зрозуміло, нема. Коли ви повернетесь – не знаю. Стан колій невідомий», – визначає ситуацію Комісар, і в цій загальній апофатичності невизначеної і тому майже несправжньої реальної миті єдине, що чітко формулюється – сподіване майбутнє, яке треба ствердити шляхом максимальних зусиль, що й робить Черевко. «Зате – мета, товаришу комісар, відома. Соціалізм», – чітко проголошує машиніст, отримуючи своєрідне благословення Комісара: «І за цю мету – всі наші сили, весь наш час» [5, с. 486].

Цікавим моментом у відтворенні своєрідного історичного екскурсу, що здійснює Іван Кочерга в «Майстрах часу», є той факт, що розмежування дореволюційної та пореволюційної дійсності увиразнюється саме через трансформування мрій головних діючих осіб. Граф Лундишев, тішачись своїм курячим містечком, мріє про принцесу Буль-Буль ель Газар, яка б прикрасила його численну колекцію, і ладен віддати за неї шалені гроші. Пореволюційне буття графа різко контрастує з розкішною самозакоханого колекціонера, адже граф віддає останню коштовність – фамільний перстень – за змогу просто поїсти засмажену золотисту курятину. А «зустріч» із мрією всього життя відбувається для нього посмертно, коли у поїзд, яким прибуває Таратуга з родоначальницею нової породи курей, завантажують труну із тілом Лундишева. Символіка остаточної загибелі колишніх хазяїв життя доводиться таким чином до повного логічного завершення, адже навіть прах графа відправляється до цілковито чужого новій дійсності Парижа. Вироджується разом зі своїм носієм і мрія Карфункеля створити ідеальний годинник, що визначав би цінність і наповненість кожної миті, його прагнення індивідуаліста гинуть перед відчуттям часу мільйонів, яке передає у своїй промові Черевко після повернення з V Всесоюзного з'їзду Рад.

Не вдається втриматися на хвилі високої піднесеності мрії і Юркевичу, який добровільно зрікається свого кохання до Ліди. Пояснення-присуд виноситься йому з уст Таратуги: «Товариш Юркевич – хороший хлопець, душа-чоловік, але, правду кажучи, не наш. Одне слово – гнила інтелігенція» [5, с. 496]. Кочерга чітко відтворює настроєвість доби докорінної перебудови світу, як сприймали свій час самі новітні будівничі і майстри, причому робить це органічно і художньо переконливо. Митець зображує як палкий захват тих, хто, за словами Таратуги, скакав, «не жаліючи голови, без доріг, через степ, через час, через усе на світі. Тільки вітер у вухах свистів та роки мигтіли» [5, с. 493], так і певну розгубленість та сум, що не потамовуються досить абстрактним захватом Ліди у фіналі п'єси: «Не сумуй, Таратуго, поїдемо й ми! А простір, простір який попереду!» [5, с. 501].

Безумовно, Іван Кочерга точно передає специфічність сталінської культури, яка була цілком орієнтована в майбутнє і поставала як більш чи менш точно відтворювана колективна мрія про новий світ і нову людину в цьому ідеальному світі, а її головним надзавданням, відповідно, був активний вплив на життя. Тому художнім символом нового способу відліку часу логічно стають п'ятирічки. «Так, це наша лічба», – натхненно відповідає Карфункелю Ліда, – «це наші зарубки, які ми робимо на годиннику історії. І від цих зарубок, від цих блискучих моментів змінюється обличчя землі» [5, с. 499]. Сакралізована історія відбувається тут і зараз,

деміурги нового життя творять щомиті, у сьогоднішні і повсякденності свої героїчні звершення, що є лише трансформованою формою творіння чудес у колишній умовно сакральній історії, що до цього належала світові Бога. Ось чому в такій перспективі осягнення коротка мить починає «коштувати сто років», бо потрясає і змінює весь світ. У такому світі відходить на задній план «лінива і спокійна» дійсність, і всі звершення стають великими символами планетарного перетворення, що так точно і виразно вдається передати драматургові. Митець, дотримуючись психологічно тонкої вивіреності характерів головних діючих персонажів п'єси, у той же час відтворює саме картину соцреалістичного канону, характеризуючи яку Б. Гройс зазначав: «Міметичний характер соцреалістичної картини є лише ілюзією, або, точніше, ще одним ідеологічно змонтованим повідомленням поруч з іншими такими ж повідомленнями, з яких ця картина сутнісно і складається, постаючи набагато більшою мірою ієрогліфічним текстом, прочитуваною іконою, установчою статтею, ніж дійсно «відображенням» якої-небудь реальності. Тривимірні візуальні ілюзії соцреалістичної картини розпадається на дискретні знаки з «понадчуттєвим», «абстрактним» змістом, вона читається глядачем, який знає відповідні коди, й оцінюється відповідно до результату цього прочитання, а не власне візуальної якості, внаслідок чого соцреалістична картина, якщо її поціновувати вимірами реалістичного мистецтва, неминуче виявляється «неякісною», «поганою» [2, с. 55].

Борис Гройс продовжує далі: «За всієї готовності цитувати минуле, сталінська культура стилізаторською не була і, навпаки, використовуючи досвід минулого, завжди намагалася дистанціюватися від нього, прочитати його неісторично, «неправильно», помістити його в контекст власного неісторичного буття» [2, с. 64].

Художній феномен одночасного співіснуванні таких різноспрямованих тенденцій, як творення історії, утвердження нових істинних форм буття через перемогу тих життєвих реалій, що були ще не до кінця вільними від минулого, і не менш виразне прагнення до остаточної перемоги над історією і будь-якою історично зумовленою детермінованістю.

Інший дослідник соцреалістичного канону, Євген Добренко, вказує: «Дискретність, ідеологічна перевантаженість, нелінійність історичного бачення сталінської епохи надали драматизму історії-розповіді, складаючи її сюжет. Тому-то сенс сьогоднішнього прочитання радянського історичного тексту [...] полягає не в тому, щоб довідатися щось про [історичну особу], але навіть і не в тому, щоб зрозуміти, що мав на увазі автор, так оцінюючи ті

чи інші події чи персонажів минулого. Головний інтерес полягає у самій **стратегії поведінки** (курсив наш – О. Б.) з минулим, в оптиці прочитання минулого у радянському історичному тексті, нарешті, у процедурі синтезування різних оптик у новій стратегії історичного переписування» [3, с. 891].

У реальній історії мистецтва пропонувані протилежності, як правило, складають єдині констеляції, просвічують одна крізь одну, переходять одна в одну, але практично ніколи не існують у чистому вигляді.

Відмінність мистецтва соцреалізму від традиційно-академічного чи масового комерційного мистецтва полягає в специфічному контекстуальному використанні готових художніх прийомів і форм, що різко відрізняється від їх «нормального» функціонування: замість того щоб просто «подобатися», тобто знаходити свою реалізацію в безпосередній відповідності смакам маси, ці прийоми та форми стають знаряддям пропаганди цілком модерністського ідеалу історично оригінального, суспільства, яке не має традиційних прототипів. Специфічність соцреалізму визначається, таким чином, не на рівні формально-естетичного аналізу, а на рівні контекстуальної роботи з формою – і тут цілковито очевидно стає його аналогія з постмодернізмом, який можна коротко визначити як апропріацію готових культурних форм у непритаманних для їх звичного функціонування контекстах.

Література

1. Гройс Б. Полуторный стиль : соцреализм между модернизмом и постмодернизмом. *Соцреалистический канон* : сб. статей / под общ. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. Санкт-Петербург : Академический проект, 2000. С. 109–118.
2. Гройс Б. Утопия и обмен : Стиль Сталин. О новом. Статьи. Москва : Знак, 1993. 374 с.
3. Добренко Е. «Занимательная история» : Исторический роман и социалистический реализм. *Соцреалистический канон* : сб. статей / под общ. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. Санкт-Петербург : Академический проект, 2000. С. 874–895.
4. Добренко Е. Метафора власти : Литература сталинской эпохи в историческом освещении. Мюнхен : Verlag Otto Sagner, 1993. 410 с.
5. Кочерга І. Драматичні твори. Київ : Наукова думка, 1989. 733 с.

Бублієнко Я.А.

вчитель початкових класів

Мелітопольська ЗОШ I-III ступенів №4

Мелітопольської міської ради Запорізької області

ДРАМАТИЧНИЙ ТВІР І. КОЧЕРГИ «СВІЧЧИНЕ ВЕСІЛЛЯ» ЯК ЗРАЗОК ІСТОРИЧНОЇ ДРАМИ ХХ СТОЛІТТЯ

Анотація. У статті представлені особливості драматичного твору І. Кочерги «Свіччине весілля». Акцентовано увагу на поетикальніх аспектах та подано композиційну будову твору. Доведено, що твір І. Кочерги «Свіччине весілля» є яскравим зразком історичної драми ХХ століття.

Ключові слова: драматичний твір, історична драма, поетика, художня література, мистецтво.

Bublienko Y. I. Kocherha's Dramatic Work «Candle Wedding» as a Sample of Historical Drama of the XX century. The article presents the features of I. Kocherha's dramatic work «Candle Wedding». Emphasis is placed on poetic aspects and the compositional structure of the work is presented. It is proved that the work of I. Kocherha «Candle Wedding» is a striking example of historical drama of the twentieth century.

Key words: dramatic work, historical drama, poetics, fiction, art.

Драматургічна спадщина І. Кочерги не рівноцінна своїми ідейно-художніми якостями, що пояснюється деякими суперечностями в світогляді письменника та обставинами його особистого життя. Однак кращі твори митця («Свіччине весілля», «Ярослав Мудрий», «Алмазне жорно», «Майстри часу» та інші) зайняли чільне місце в історії літератури і сприяли подальшому розвитку нашого театру і драматургії.

П'єсам І. Кочерги властива глибока філософічність у трактуванні досліджуваних проблем, символічність і поетичність образів, багата словникова палітра, висока техніка віршування тощо. Отже, усвідомлення ідейного змісту і художніх особливостей кращих п'єс І. Кочерги сприятиме збагаченню інтелекту й естетичних смаків учнів, облагородженню й поглибленню в них гуманних почуттів та виробленню світлих життєвих ідеалів. Тим-то й цінна для радянських людей творчість цього письменника, а особливо для нашого підростаючого покоління.

На сьогодні досить актуальними видаються твори І. Кочерги «Свіччине весілля», «Ярослав Мудрий», «Алмазне жорно», «Майстри часу», оскільки це не лише програмовані твори загальноосвітніх шкіл, а й цікаві тексти, які можуть неодноразово перечитуватися людьми різного віку та уподобань. Читаючи твори письменника подекуди замислюєшся над умовами тогочасного життя, над стражданнями людей, над бідністю та відсутністю їжі. У процесі читання настає певне переосмислення важливих питань, які є «вічними проблемами» людства [1, с. 174].

У літературно-критичних статтях науковців, вчених, дослідників зустрічаємо аналіз творчості І. Кочерги. Здебільшого, це праці Андрусенко В., Бондар Н., Грибінченко Т., Дробот П., Кузякіна Н., Матющенко А., Солод Ю., Старчак К., Цалик С. та ін.

У п'єсі І. Кочерги «Свіччине весілля» йдеться про жорстокі безчинства зарозумілого київського воеводи, який забороняв, нібито з протипожежною метою світити світло в будинках городян. Тяжка заборона тривала понад десять років. Робочий люд не міг з цим миритись і протестував [10, с. 28]. Цей мотив і поклав в основу свого твору І. Кочерга. Крім того, драматург майстерно пов'язав історичні факти з відомим на Київщині ремісницьким звичаєм «женити свічку» [6, с. 48]. Цей народний обряд, сягає в сиву давнину. Поетикальні особливості твору І. Кочерги «Свіччине весілля» представлені на рис. 1. [8].

У зв'язку з широким використанням І. Кочергою специфічної історичної лексики, малозрозумілої десятикласникам, виникають ускладнення під час читання і засвоєння змісту його творів. Це стосується зокрема і драматичної поеми «Свіччине весілля» [4, с. 112].

Кінець монологу (третя логічна частина) – це заклик до людей. Отже, тон ораторський, паузи після кожного окличного речення, посилення голосу і закінчення останньої фрази на високій ноті, ремарки, як правило, вимовляються з деяким прискоренням; інтонація при цьому близька до монотонної [7, с. 261].

Іван Свічка й у в'язниці не боїться сказати високопоставленому вельможі правду в очі, розвінчати, вдаючись до іронії, його фальшиві слова. Тому в інтонації перших трьох рядків (починаючи з «І справді край?..») повинні звучати нотки іронії. А далі прихована насмішка набирає характеру відкритого осуду «слів... брехливих і гучних». Композиція твору письменника представлена на рис. 2.

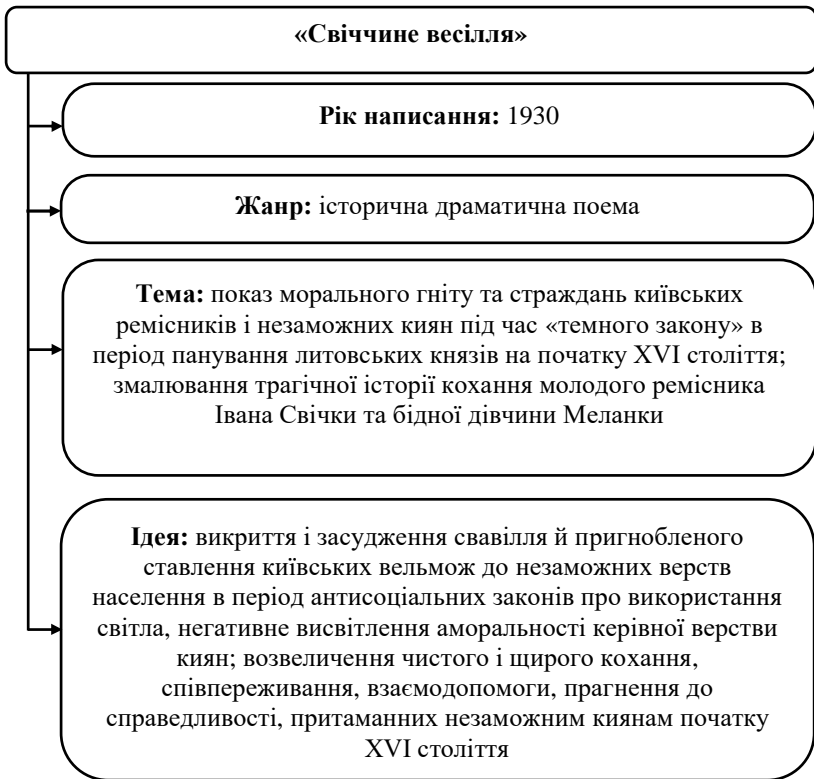


Рис. 1. Поетикальні особливості твору І.Кочерги «Свіччине весілля»

Діалоги, полілоги й монологи як окремі елементи наявні й у творах інших літературних родів, однак у драмі завжди є першоосною. Драматичний твір, як уже вказувалось, призначений для виконання його на сцені. Без сценічного втілення п'єса цілком ще не розкрита як явище мистецтва. Спостерігаючи за мовою Свічки, читачі відчувають, що вона афористична, яскрава і переконлива завдяки вживанню риторичних запитань, звертань, влучних метафор, епітетів, порівнянь тощо [9, с. 72].

Великі за обсягом ремарки найчастіше подаються на початку п'єси, дії чи картини і, як правило, стосуються; декорацій, зовнішнього вигляду персонажів, музичного та звукового оформлення вистави. У тексті п'єси ремарки переважно вказують на дії, рухи, вираз обличчя персонажів, відтінки їх мови тощо [5, с. 108].

Завдяки ремаркам драматург виводить на сцену і «забирає» з неї дійових осіб, підказує режисерам краще мистецьке вирішення певного

образу, картини, епізоду. На початку переважної більшості п'єс слова автора подаються ще у вигляді так званої афіші – «поіменного» списку дійових осіб. Для того, щоб дійові особи п'єси чітко виявляли себе, їх репліки й монологи мають бути гранично лаконічними, ясними і виразними [11].

Композиція твору І. Кочерги «Свіччине весілля»

Експозиція:

Знайомство з місцем дії, з персонажами (гурт дівчат, Коляндра, Козеліус, Меланка). Показано перші ознаки майбутнього драматичного конфлікту (дівчата, а потім кравець Коляндра ремствують у присутності писаря-дячка на воеводу і запроваджений ним у Києві «темний закон»)

Зав'язка:

незадоволені ремісники збуджено відгукуються на нові насильства У VI картині з'являється улюбленець і ватажок цеховиків Іван Свічка, який теж обурюється утисками воеводи і твердо вирішує: щоб то не було – здобути киянам право на світло. Починається і друга сюжетна лінія: Ольшанський побачив Меланку, захопився її красою і зловіщо поклявся: «Любов'ю, гвалтом, мертву чи живу, А я тебе здобуду і візьму!»

Кульмінація:

Меланка у весільному вбранні і з погаслою свічкою в руках прохає у воеводи світла і помилування коханого. Воевода ставить жорстоку умову – донести запалену свічку від замку до Поруба у негоду, і тоді Іван буде звільнений

Розв'язка:

Івана Свічку звільняють із тюрми повсталі маси. Горять палаци багатіїв. Меланка гине в пориві врятування коханого. Іван Свічка власноручно вбиває ненависного Ольшанського і веде повсталих ремісників на штурм воеводиного замку

Рис. 2. Композиція твору І.Кочерги «Свіччине весілля»

Пишучи п'єсу, автор дає про те, щоб кожен діалог чи монолог був сценічним, тобто давав акторам достатньо матеріалу для його перевтілення жестами, мімікою, інтонацією мовлення тощо. Виходячи з конкретних умов, питання про особливості мови драматичного твору можна з'ясувати методом лекції з елементами бесіди. В такому разі окремі зауваження і висновки вчителя учні можуть підкріплювати прикладами із «Свіччиного весілля» чи інших відомих творів [3, с. 189].

Драматична поема «Свіччине весілля» – це визначне досягнення І. Кочерги, перлина його творчості. Вона переконливо засвідчила вагомий творчий здобуток невтомного «шукача краси» в житті людським. Дослідники творчості письменника (Н. Кузякіна, Н. Кисельов, Є. Старинкевич та ін.) вважають, що «Свіччине весілля» є одним з найпоетичніших творів української радянської драматургії. Ним утверджувалась у літературі й театрі драматична поема як жанр. Літературна критика оцінює «Свіччине весілля» як видатний твір драматургії [2, с. 36].

Сучасна літературна критика ставить І. Кочергу в ряд найталановитіших українських радянських драматургів. Критики давно вже помітили ще й таку рису драматургічного хисту І. Кочерги: вміння майстерно поєднувати високе, урочисте, навіть трагедійне з побутово-комедійним, гротескним, сатиричним. Це теж позитивно впливало на розвиток вітчизняної режисури, техніку акторської гри і сценічного мистецтва в цілому.

Література

1. Андрусенко В.П. И. Кочерга «Драматическая поэма «Ярослав Мудрый» / В.П. Андрусенко и др. *50 знаменитых украинских книг*. Харьков : Фолио, 2004. С. 174–183.
2. Бондар Н.І. Кочерга Іван. *Живця*: Хрестоматія укр.літератури ХХ ст.: у 2 кн. Кн. 2 / За ред. М.М. Конончука; упоряд. М.М. Конончук та ін. К. : Твім інтер, 1998. С. 36–49.
3. Грибініченко Т., Козачук Г. Історична основа й художній у драматичній поемі Івана Кочерги «Свіччине весілля». *Вчимося писати твір з української літератури*: 8-11 класи. К. : Либідь, 2000. С. 188–190.
4. Дробот П. Вивчення творчості Івана Кочерги. К. : Радянська школа, 1981. 231 с.
5. Кузякіна Н. Драматург Іван Кочерга. Життя. П'єси. Вистави. К. : Радянський письменник, 1968. 259 с.

6. Матющенко А. Романтик у лабетах залізної доби: Шлях драматурга Івана Кочерги до його шедеврів «Свіччине весілля» та «Майстри часу». *Дивослово*. 2010. №12. С. 48–51.
7. Солод Ю. Історична драма «Свіччине весілля» Івана Кочерги: достовірність і вимисел. К. : Козаки, 1996. С. 261–264.
8. Старчак К. Драматургія Івана Кочерги. К., 1957. 412 с.
9. Цалик С., Селігей П. Новорічні містерії Івана Кочерги. Таємниці письменницьких шухляд: Детективна історія української літератури. К. : Наш час, 2010. С. 70–89.
10. Шарова Т.М. Літературний процес 20-х років ХХ століття і механізми формування політичного дискурсу. *European Applied Sciences*. 2018. №. 2. С. 28–30.
11. Шарова Т.М. Історія української літератури I пол. ХІХ ст. Мелітополь: Вид-во МДПУ ім. Богдана Хмельницького, 2017. 278 с.

Варламова Н.А.

*вихователь Кирилівської ЗОШ I ступеня «Золота рибка»
Якимівської районної ради Запорізької області*

ВИСОКА МАЙСТЕРНІСТЬ І ТВОРЧІ ПРИНЦИПИ ЮРІЯ МУШКЕТИКА

Анотація. У статті висвітлено манеру написання творів Ю. Мушкетиком, яка оснований на вічних проблемах для різних поколінь. Це проблеми людяності, справедливості, честі, морального й духовного розвитку людини. Також описано стильову манеру Мушкетика, на якій позначилися два струменя: філософія і психологізм.

Ключові слова: історичні факти, поетика, образ, манера написання, правдивість, засоби.

Varlamova N. High Skills and Creative Principles of Yuriy Mushketyk. The article discusses the style of Yu. Mushketik's works, that founded on eternal problems of different generations. There are the issues of humanity, equity, honour, development. The article also describes Mushketik's stylistic maner, that is inspired by philosophy and psychology.

Key words: historical facts, poetics, smage, style, honesty, devices.

Юрію Мушкетика належить одне із провідних місць в історії української літератури другої половини ХХ століття. Його розмаїта й багатожанрова творчість основана на вічних проблемах для усіх поколінь: проблемах людяності, справедливості, морального й духовного розвитку особистості в різні періоди історії.

Митець не приховує від свого читача правдивих подій минулого, а навпаки, висвітлює істинні розчарування й падіння людини, її сум'яття та розпач, але, разом з тим, й величезну любов до своєї батьківщини і безмежну віру в світле незалежне майбутнє. «Як письменника і патріота Юрія Мушкетика хвилюють питання правильного трактування минувшини, а його роздуми стосовно трагічності історичного розвитку України спричинили катастрофічний злам народної свідомості» [3, с. 219].

Зловісні події, які в той складний період відбувалися в українській державі, завдавали розгубленості творчій уяві відомого в усіх колах письменника ідеологічного впливу, коли виклик офіційним принципам карався, коли індивідуальна думка придушувалася, як ворожа, бунтівна. Ось тоді Юрій Мушкетик і зійшов на літературну арену з першим своїм твором, якому судилося визначити подальше призначення митця, як майстра правдивого гострого слова в історії української літератури.

Багаж знань Юрія Мушкетика дав можливість найточніше відобразити у художніх творах дійсність, яка мала відношення до побуту, життєвих положень, історичних постатей, перипетій в людських відносинах. Митця, як людину і як прозаїка хвилювали такі споконвічні питання, як: Який шлях ми обираємо? Куди нас веде доля? До яких берегів пристанемо? Чого сподіватися і чого чекати від життя, якщо самі собі не допоможемо? «Жити треба всім разом. І передумати життя, всю історію, все те, чого не знайти в жодному підручнику: такого досвіду історія не знала. І будувати новий корабель, либонь схожий на козацьку «чайку», і не схожий – часи не ті й швидкості інші» [5, с. 3].

Майже в усіх історичних творах Юрія Мушкетика чітко прослідковується боротьба героїв-персонажів за волю особисту і самостійність народну. При цьому, варто зазначити, що докладаються цими героями неймовірні зусилля і вчинки, щоб досягнути бажаного результату – бо лише омріяна свобода і вільний вибір надають можливості виставити життєві пріоритети й цінності. «...глобально осягає проблеми загальнолюдські, звісно ж під кутом зору художника слова, патріота і громадянина світу, сина планети Земля» [6, с. 96].

Важлива риса, якій Юрій Мушкетик надавав особливого значення, даючи характеристику своїм персонажам, – це їхній психічний стан, який виступав показником авторського світосприйняття й важливою складовою

письменницької майстерності. Слід акцентувати увагу на тому, що більшість письменників ХХ століття надавали вагомому значення психічному стану головних героїв, про що свідчать сучасні дослідження науковців [9, с. 28]. Вивчати творчість українських письменників можна за допомогою інформаційно-комунікаційних технологій, що дозволить всебічно розглянути будь-яку персоналію в контексті історико-літературного процесу України [10, с. 282].

Сучасна дослідниця Ромашенко Л. акцентує увагу на тому, що: «Юрій Мушкетик вибудовує характери героїв у трьох взаємопов'язаних аспектах: зовнішньому, внутрішньому та опосередкованому. Перший план – це портретні характеристики персонажів. До другого належать засоби психологізації образу – внутрішні монологи, спогади, роздуми. До третього рівня слід віднести зображувальні характеристики, зроблені автором та іншими персонажами» [7, с. 121].

Ретельно відтворюючи, обробляючи кожну історичну деталь, Юрій Мушкетик не відходить при цьому від правдивих історичних фактів. Митець намагається передати й сам дух тієї епохи, емоційний, духовний, моральний стан українського народу. Головна засада творчості письменника в тому, що кожний свідомий громадянин повинен знати всю правду про самого себе, про час, в якому перебуває, всю правду про боротьбу українського народу за свою самостійність.

Наповнений глибоким бажанням досягнути й зрозуміти хід історичних подій, та тим самим надати можливість наступним поколінням зробити з історичного минулого певні висновки, Юрій Мушкетик заглядає через внутрішній світ своїх героїв у потаємні куточки людської натури. Таким чином історичний твір вбирає в себе певні ознаки інших різновидів жанрів, таких як роман і повість, а сама історія стає тим фоновим стержнем, навколо якого відбувається розвиток драми: драми життя людей, драми поколінь, роду й самої держави та її народу. «Поетичні образи творяться і використовуються не тільки в ліриці, а й у прозових і драматичних текстах, що свідчить про певну універсальність їх застосування...саме оригінальні образи здатні яскраво і неповторно виражати творчу індивідуальність і викликати в читача естетичні переживання» [1, с. 99].

На жанровій специфіці й стильовій манері написання текстів Мушкетика позначилися два струменя: філософія й психологізм. Це поєднання прослідковується в історичному творі «Гетьманський скарб», де автором використовується хронотоп, який свідомо письменник виводить за хронологічні межі роману, звертаючись до роздумів й спогадів очевидця подій, зображеного в творі («...компонування, переміщення образів, що

становить суть фантазування, і є власне творчістю – не стільки відображення, скільки вираження світовідчуття і світорозуміння» [1, с. 105].

Форми повчання відтворює Мушкетик більше за все в поза сюжетних елементах: це – і авторські відступи, які мають ліричний та філософський підтекст, і монологи героїв, основою яких є роздуми, це і вставні епізоди.

Письменник самовіддано й старанно працює, створюючи пронизуючі, мудрі, вдумливі, філософські образи, не зупиняється ні на мить, продовжуючи шукати все нові форми і засоби вираження щодо важливих проблем сучасності, створивши основним об'єктом дослідження особистість: «Мушкетикова творча манера відзначається тією особливістю, що базуючись на багатому досвіді класичної реалістичної школи, активно, але тактовно, зі смаком збагачується сучасною лексикою, не претендуючи на претензійну вишуканість і уникаючи архаїчності» [2, с. 115].

Юрій Мушкетик використовує у своїх творчості народнопоетичну концепцію, яку черпає із скарбниці фольклорної поезії. Письменник розкривається, як розважливий аналітик, який здатний сягнути самої суті фактів та явищ, та здійснювати масштабне синтезування. Чим продуктивніше досліджуються твори митця, тим більш виявляються в них новаторські нотки, елементи модернізму, введення оригінальних сюжетних ліній, де не завжди можна провести чітку паралель між традиційними і сучасними методами.

Поетикальний аналіз виявляє художність та художню форму твору; системність творчих принципів і майстерності письменника у творах. Звісно, найважливіші показники – це засоби, які розкривають внутрішній світ героя і нарація в творі. Аналізуючи поетикальний аспект історичного твору Юрія Мушкетика «Гетьманський скарб», треба окремо відмітити різноплановість його жанрового та тематичного аспектів. Ідея письменника-творця базується на правдивому історичному матеріалі: «...присвячений трагічній долі України і її гетьмана Павла Полуботка під кормигою Петра I» [4, с. 5].

У романі «Гетьманський скарб» оповідь ведеться від імені головного героя Івана Сулими, як внутрішня форма монологу, якому властива за конституцією складна концептуалізація, якою є опис: пейзажний, портретні характеристики, діалоги. Мотивація психологічного характеру закладена у портретні характеристики. На основі контрасту, який є провідним художнім засобом у творчості Мушкетика, змальовані образи Петра I та гетьмана Павла Полуботка. Відбувається постійне протиставлення на основі негативних та позитивних рис персонажів.

Потрібно взяти до уваги ще одну знакову деталь твору – це опис природи. Автор з усією палітрою художніх засобів майстерно лаконічно

змальовує пейзажі. Тут і уособлення, і епітети, і психологічний паралелізм, і незліченна кількість метафор. Мереживо символіки різного характеру робить твір насиченим, забарвленим, привабливим для сприймання і глибоко філософським.

Наступний роман «На брата брат» важливим і відомим зробили величезна кількість виражальних зображальних засобів, активізація філософської насиченості, реформування жанрових традицій. Мушкетик прагнув, щоб кожний образ, описаний в цьому романі був живою особистістю, тому митець наділив кожний окремих образ чіткими індивідуальними рисами: і у зовнішності, і у характері, і в мові, і навіть у самій поведінці. Мушкетик так майстерно створює сюжет, що у романі кожна задіяний персонаж тим чи іншим чином спонукає до виникнення різного роду подій, слугує виникненню і загостренню конфліктних ситуацій та знаходження способів їх вирішення.

Як і роман «Гетьманський скарб», твір «На брата брат» наскрізь пронизаний символікою, що у творчості Юрія Мушкетика посідає важливе місце. «Символ завжди діалектичний. Його логіка – логіка протиріччя, і мислиться він як конкретний органічний синтез мінливості та постійності, форми і змісту, подібного і різноманітного, одного і численного руху і спокою, кінченного і безкінченного» [8, с. 192].

Ю. Мушкетик створює своїх персонажів на основі різноманітних внутрішніх зв'язках слів, змішування семантичних полів, синтаксичної форми порівняння. Це надає особливого змісту, увиразнює текст, робить образи неповторними. Можна сказати, що символи не тільки формують художній текст у творі, вони вводять в нього нові присмаки: смисловий та емоційний; посилюють реальне враження від сприймання роману, слугують реалізації письменницького замислу.

Ще один приклад – це повість «Семен Палій», яка наділена тяжінням до створення як соціального, політичного контексту формування характерів героїв, так і психологічним настроєм. Ця повість дає можливість прослідкувати художні та світоглядні відкриття стилю Мушкетика, які продукували його своєрідній манері написання. «За всіма жанровими ознаками це справжній роман, населений десятками персонажів, кожен з яких має своє обличчя (як портрет, так і психологічну характеристику), він є реалістичною художньою картиною подій того часу» [11, с. 48].

Особливу важливість має специфіка автора, яка стосується художнього осмислення та емоційного образного трансформування пісні в оповідний фактурі повісті. Письменник так майстерно описує пісенний епізод, що у ньому відбувається наростаюча емоційна напруга, яка

закінчується дивовижним миттєвим перевтіленням захопленим пісню персонажем.

Структура творчості Ю. Мушкетика – це пошук самої істини, людської сутності, меж можливостей особистості, людські відносини та їх витoki: добро і зло, честь і безчестя, віра і зрада, любов і ненависть, жорстокість і милосердя. Сюжетно – композиційна організація історичних текстів Мушкетика, особливості поетикальної парадигми, специфіка творення характерів, величезна кількість порівнянь та цитувань допомагають письменникові створити ідеальні довершені образи героїв, сприяє детальності щодо виокремлення тих індивідуальних рис, яким приділяє значну свою увагу письменник.

Фабула текстів Ю. Мушкетика з елементами пригод, екзистенційними мотивами, дорожнім хронотопом, найрізноманітнішими засобами психологічного характеру, засобами контрасту, символічними образними характеристиками – все це визначає поетикальний аспект історичних творів геніального творця історичної української літератури Ю. Мушкетика.

Ю. Мушкетик постійно виступає в ролі історика-реставратора, для якого дуже цінною є кожна подробиця, кожен чіткий історичний момент, та все ж головним є те, що він прагне досягнути, обдумати все те буття, яке розкривається спраглому до знань його погляду. Надзвичайно цікаві, несподівані наповнення текстів динамізують його виклад, який ніби пригальмовує в деяких моментах, цим самим дає можливість поміркувати читачу, поринути в те життя – життя різних верств українського населення, виводячи за рамки оповіді.

Суттєвим є те, що Ю. Мушкетик правдиво демонструє своїм читачам історичне минуле, яке збагачує цим, сучасним розумінням. Відзнакою є поетичність та ліризм, які вириваються з по-майстерному створеного світу природної краси, яка заповонила сторінки текстів митця.

Література

1. Білоус П.В. Вступ до літературознавства: навч. посіб. К.: ВЦ «Академія», 2011. 336 с.
2. Волинський Кость. Літературне сьогодні. Літературні критичні статті. К.: Радянський письменник, 1982. 293 с.
3. Історія української літератури: ХХ – поч. ХХІ ст.: навч. посіб.: у 3т. / [В.І. Кузьменко, О.О. Гарачковська, М.В. Кузьменко та ін.]; за ред. В.І. Кузьменка. К.: Академвидав, 2014. 532 с.
4. Мишанич О. Прочитайте тую славу...: [передмова]. *Гетьманський скарб*. К.: «Спалах» ЛТД, 1993. 432 с.

5. Мушкетик Ю. Куди йдемо? Енциклопедія історії України: Т. 7: Мі-О / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. К. : В-во «Наукова думка», 2010. 728 с.
6. П'янов В. Звисоких вершин: Штрихи до портрета Юрія Мушкетика. *Вітчизна*. 2001. №9–10. 116 с.
7. Ромащенко Л. Жанрово-стильовий розвиток сучасної української історичної прози: основні напрями художнього руху: монографія. Черкаси : Видавн. Черкас. держ. університету ім. Б. Хмельницького, 2003. 386 с.
8. Свасьян К. Проблема символа в современной философии. М. : Академический проект, 2010. 223 с.
9. Шарова Т. Літературний процес 20-х років XX століття і механізми формування політичного дискурсу. *European Applied Sciences*. 2018. №2. С. 28–30.
10. Шарова Т.М., Пінігіна Ю.Г. Використання інформаційно-комунікаційних технологій на уроках української літератури в загальноосвітній школі. *Мова. Свідомість. Концепт*: зб. наук. праць. 2017. №7. С. 282–284.
11. Шпиталь А. Історична проза Юрія Мушкетика. *Київська старовина*. 1999. №3. 54 с.

Вергеенко С.А.

*кандидат филологических наук, доцент,
доцент кафедры белорусского языка
Гомельский государственный университет
имени Франциска Скорины*

НЕРЕАЛЬНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ, ИЛИ САМЫЙ ОДИОЗНЫЙ ПРЕДСТАВИТЕЛЬ ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКОГО (БЕЛОРУССКО- УКРАИНСКОГО) БЕСТИАРИЯ

***Анотація.** Стаття присвячена аналізу одного з найпоширеніших образів східнослов'янського бестіарію – образу відьми. Дається характеристика зовнішнім виглядам цього персонажа в українських і білоруських замовляннях і міфологічних текстах. Увага приділяється також проявам шкідливої суті відьми в білоруській і українській міфологічній культурі.*

***Ключові слова:** східнослов'янські замовляння, міфологічний текст, бестіарій, образ відьми, зовнішній вигляд, шкідлива сутність*

Vergeenko S.A. Unreal reality, or the most odious representative of the vostochnoslaviansky (belarusian-ukrainian) bestiaria. The article is devoted to the analysis of one of the most common images of the East Slavic bestiary – the image of a witch. The characterization of the appearance of this character in Ukrainian and Belarusian spells and mythological texts is given. Attention is also paid to the manifestations of the malicious nature of the witch in the Belarusian and Ukrainian mythological culture.

Key words: *east Slavic spells, mythological text, bestiary, image of a witch, appearance, malicious entity*

Наш современный мир, довольно обустроенный и обжитой, стал намного теснее, доступнее, благодаря развитой системе коммуникаций, и среднестатистический житель планеты Земля, за исключением, пожалуй, тех народов, которые по-прежнему живут в условиях традиционного общества, знают не только о своих близких, но и о дальних соседях (благодаря СМИ) больше, чем предыдущее поколение. Большая заслуга в этом принадлежит учёным, которые прилагают значительные усилия для сближения народов, разделенных государственными границами. Не лишним будет отметить, что в этом направлении значительные шаги предпринимают украинские, белорусские и русские фольклористы, активно изучая проблему устного народного творчества народов-соседей. Фольклор любого народа концентрирует в себе особенности его национальной культуры – это аксиома. И, тем не менее, народные представления у разных этносов содержат значительное количество общих черт: сюжетов, тем, образов и т.п., возникших в одинаковых или схожих условиях жизни и развития.

Территория Гомельской и Черниговской областей (а если взять шире, то Восточное Полесье – это Гомельско-Брянско-Черниговско-Житомирское пограничье) находится на пересечении генетически родственных культур, возникших из общего источника. Учитывая историческое, экономическое, политическое, культурное и др. многолетнее совместное развитие, мы можем утверждать, что население этих территорий является носителями двух родственных восточнославянских культур – белорусской и украинской. Цель нашего исследования – проследить белорусско-украинские параллели в восприятии наиболее распространенных образов низшей демонологии, выявить магически-ритуальные действия (практики) для защиты от этих экстранальных существ. Для реализации поставленной цели мы обратились к экспедиционным материалам из архива фольклорной лаборатории УО «ГГУ им. Ф. Скорины». Для сравнительно-сопоставительного анализа использовались материалы сборника «Полесские заговоры» [4].

Наиболее распространенным образом низшей демонологии был и остается образ ведьмы. Относительно этимологической генеалогии лексемы «ведьма» существует едва ли не общее толкование: «ведьма, ведунья – от существительного веды (знание) или глагола ведать (знать). Предположительно, это были в языческие времена женщины-жрицы, которые владели тайными ведами-знаниями и передавали их по наследству. С принятием христианства эти носительницы тайных знаний, необычных сверхъестественных способностей (которые они использовали зачастую в критических ситуациях для благополучия людей) были объявлены демоническими существами, помощниками дьявола, трансформируются, становятся более устрашающими: «О, ведзьма – гэта страшна. Гэта былі людзі злыя... Іх называлі ведзьмамі, паганымі, вядзьмаркамі, гадаўкамі» [3, с. 34].

В народных представлениях ведьмы бывают двух видов: прирожденные и наученные: «Ведзьмы падзяляюцца на наследственных, якім навука ідзе па наследдзю, і вучоных, якія вучацца ад іншых ведзьмаў» [3, с. 129]. Прирожденные – это ведьмы, дьявольские способности которых достались им в наследство от матери-ведьмы: «Вообще эти силы передаются от матери к дочери после смерти или от бабки. Они (ведьмы – С.В.) обычно кривые, горбатые, с лохматыми волосами или какими-то уродствами, например, с бородавкой или еще с чем-нибудь» [2, с. 306]. Чаще, согласно народным представлениям, встречаются наученные ведьмы – это женщины, которые свои сверхъестественные способности получили или непосредственно от нечистой силы, или от другой ведьмы, или по доброй воле, договорившись с колдуньей, или случайно, взяв какую-нибудь вещь из рук умирающей женщины, а иногда просто прикоснувшись к ней, даже не помышляя о колдовстве: «Ведзьмакі вучацца па кніжкам плахім, чорным» [3, с. 88]; «Жыў у Ветцы мужык, звалі яго Панцелеймонам. Ён недзе дастаў кніжку плахую, чорную і стаў па ёй вучыцца плахое люзіям дзелаць» [3, с. 90]. Общее между ними то, что и наученная, и прирожденная ведьма сочетает в себе черты реальной женщины и демонические. Соответственно с ее негативно-вредоносной сущностью в нарративах наших информаторов и в заговорных текстах подаются непривлекательные штрихи к портрету. Так, Оксана Моисеевна Павленко, 1924 г.р., жительница г. Гомеля, переселенка из д. Петровка Щерского района Черниговской области, вспоминает: «Была і ў нашай дзярэўні така баба. Уся скручана, сагнута була, хадзіла на палку абапіралася, всегда штосьці шаптала сабе пад нос, а вочы ў яе так і бегаюць, так і бегаюць, вакол глядзяць... Дык і саседка яе така ж сама. Кажуць, што яна зналася з вядзьмаркай, каторая наўчыла нечаму. Яна тоўстая такая, ногі цягала, чуць ходзіць, больш сядзела

ля двара. Тожа падроблівала людзям» [3, с. 93–94]. А жительница из д. Красный Берег Жлобинского района Журавлёва М.Д. так описывает этот образ: «Так, ведзьма – эта страшная жэншчына, да яе і жэншчынай не назавеш... Яна з чортам дружыць. Яны адзін аднаму ўсё памагаюць. І ў неё, как у чорта, хвост есць, гавораць, дык яна яго ўсё прачыць. А сама яна гарбатая, страшная».

Не менее колоритным рисуется портрет ведьмы и в заговорах. Так в заговоре, записанном от Здоровцовой Н.С., 1926 г.р., из д. Четверня Жлобинского района, этот персонаж предстает «з большой галавой, шырокімі зубамі і востра-яркімі вачамі». Добавляет колоритные штрихи к портрету и жительница д. Бабичи Речицкого района Гомельской области Журо Н.А., 1937 г.р.: «Каля скаціны (каровы – С.В.) стаіць маленькая-маленькая жанчына, а валасы, ты б толькі пабачыла, такія чорныя, аж страшна стала». Как следует из примеров, заговоры не дают развернутой характеристики (в том числе и портретной) персонажа, ограничиваясь короткими, но весьма точными штрихами, которые в совокупности составляют целостную мозаичную картину и дают достаточно полное представление об этом вредоносном существе со сверхъестественными способностями. В белорусско-украинских заговорных текстах ведьмы выглядят как старые, толстые, уродливые, с физическими недостатками женщины. Некоторые портретные детали особенно выделяются, например, широкие зубы, скорее всего выступают не столько визуальной физической деталью, сколько средством психологического «портрета» (агрессия, злоба, по-зериному).

Такие черные волосы, что стало страшно... Черные волосы в данном контексте – символ лицемерия, предательства, демонизма, они придавали силу при колдовстве. Черный цвет – цвет хаоса, символизирует преисподнюю во главе с «князем тьмы», а ведьма выступает в ипостаси его помощницы-слуги, что подтверждается и наличием хвоста “как у черта”. Ведьма выдает себя «востраяркімі вачамі», ее отличает привычка избегать прямого взгляда на собеседника. Ее глаза, и даже взгляд выступают в качестве разрушительной силы, то, что в народе определяют как «дурной глаз». От враждебного «дурного глаза» ведьмы заботливый хозяин вынужден был спасать и своих домочадцев, и свою живность. Во всех славянских традициях ведьмам инкриминировалась порча скота и прежде всего «отбирание» молока у коров. В этой связи Василина Сергеевна Бондарева, 1923 г.р., из г. Мозырь, вспоминает: «У мяне было такое. Прыдзеш даіць, садзішся на калені, не дае даіць. І мучылісь, мучылісь, лачылі, прыводзілі жэншчыну, а яна не памагла. Эта ведзьма карову

зглазіла». А жительница д. Судково Хойникского района Лагвинец А.К., 1940 г.р., уверена: «Ну, етыя ж ведзьмы карову з'ядали: карова балела, малака не давала, білася, не дапускала хазяйкі. Вымя там распірала ў яе, ні можна было падаіць». Мария Фёдоровна Кошкарёва, 1921 г.р., из д. Загорини Мозырского района жила рядом с соседкой-ведьмой, и вот, что она рассказывает: «Ведзьма жыла напроціў... Стану даіць, ета карова б'ёт мяня і хвастом, і нагамі, ну не даёт мне падаіць. Каплю падаю – і ўсё... І вдруг, глядзіце, што я віжу. Прыскакала жаба, большая-большая. Стала і глядзіць на мяне. І вот, так аблітая ўся-ўся малаком... І я стала хрысціцца, перахрысцілася і яна ісчэзла. Прыбгае эта саседка: «Цітко, – яна хахолка была, цітко, дайце вілы»... Нічога не дала гэтай ведзьме». В последнем примере нашло отражение еще одно повсеместно бытующее представление о способности ведьмы, как и других представителей бестиария (лешего, русалки, домового) к оборотничеству: могли принимать зооморфные (жабой, котом, свиньей и т.д.) или предметно-атрибутивные образы (колесо, сучок, клубком ниток, решетом и т.д.): «Эта былі людзі, каторыя сільна зналі што-та, вот. Яны былі з чорнай магіяй связаны... ані маглі ў ваўка пераделцаца, там, у вужа ілі змяю... у пціцу. У жабу, у свінню, а ета маглі – дык людзі, якія звязаны з чорнай магіяй» (записано от Логвинец А.К., 1940 г.р.).

Наши информаторы точно знают и время, когда особенно активизируется эта нечисть: «Ведзьма магла з'яўляцца ў выглядзе свінні цяля, жабы, сарокі, вужа... Ведзьмы з'яўляліся на Купалле, Троіцу, Благовешчанне, Вялікдзень, вадохрышча, асабліва ў прамежак з 12 да 3 гадзін ночы – час ведзьм. Яны наганялі порчу» (записано в д. Головинцы Гомельского р-на от Давыдовой Т.И., 1913 г.р.). К упомянутому наши информаторы добавляют еще и Юрьев день – день первого выгона домашних животных на пастбище. Рано утром ведьма приходит на луг, где пасется стадо, полотенцем собирает росу, происнося заговор и указывая на корову, у которой «отбирает молоко», выжимает в ведро, затем дает эту воду выпить своей корове. Заговор ведьмы: «Как роса убывает из-под полотенца, так чтобы убьюло молоко у этой коровы, и как роса вбирается в мое полотенце, так пускай молоко переходит из этой коровы и вбирается в вымя моей коровы» [1].

Порчей скота не ограничивались вредоносные способности ведьмы. Она умела наводить порчу на поля, лишая земледельца основного источника пропитания. Вот что рассказывает Анна Ивановна Науменко, 1926 г.р. из д. Коротковичи Жлобинского р-на: «Знача, братэрка маёва ведзьмаю была, але ні адразу я даведаласі. Аднаго разу прышла да іх. Іна варыць у вялізных катлах нешта. Калі спыталасі, дык іна сказала, што мне ні трэба ета ведаць.

А калі надышоў вечар, дык іна пашла і стала разліваць тое, што варыла на гарод сваей суседкі. После таго ні радзіла на гародзі нічога». Приведенный пример едва ли не единственное свидетельство подобного уничтожения силы – духа поля. В основном ведьмы применяют способ более зловредный – губительно воздействующий не только на урожай, но и на болезнь и даже на смерть того, кто сожнет или вырвет залом. По-мужски немногословно о трагедии семьи рассказал Александр Иосифович Салапан, 1931 г.р. из д. Судково Хойникского района: «Залом, а у нас называли завітка. Ну, і здзелалі пакойнай бабушке маея завітку... яна пайшла, етыя завіткі павырывала. Не знаю, ці яна іх спаліла, ці што... У раду парабіліся ўсе нямыя, паўміралі. Хто астаўся жывы, парабіліся нямыя. Во што етыя завіткі». Более словоохотливая оказалась жительница того же села Александра Кузьминична Лагвинец. Вот вкратце (то, что касается темы нашего разговора) ее рассказ: «Заломы рабілі. Дажа знаю, мы жылі, і ў нас жыла саседка... яна дзелала заломы ў жыцце, дзелала... што яна – дайшло да прэсэдацеля... і ён, я не знаю, верыў етаму, не верыў, но ён рашыў быў праверыць. І пайшоў у поля ноччы. Ён бачыць, то яна. І вот, прэсэдацель яе гнаў да самага сяла... Тады ўжо бабы хадзілі сярпамі жалі... дак у каторай вот ужэ папалі гэтыя заломы, сільна балелі».

Таким образом, анализ мифологического материала, связанного с представлениями о внешнем виде и вредоносной сущности одного из наиболее распросраненного образа восточнославянского бестиария, показывает, что представления у белорусов и украинцев во многом совпадают. Это еще раз подтверждает гипотезу о том, что наши народы являются носителями двух родственных восточнославянских культур.

Літэратура

1. Крачковский, Юл.Ф. Быт западно-русского селянина. Москва: Имп. О-во истории и древностей рос. при Моск. ун-те, 1874. [2], 212 с.
2. Народная духоўная спадчына Гомельскага раёна / укладанне, сістэматызацыя, тэксталагічная праца і рэдагаванне В.С. Новак. Гомель : ААТ «Полеспечать», 2007. 456 с.
3. Народная міфалогія Гомельшчыны: фальклорна-этнаграфічны зборнік. Мінск : ЛМФ «Нёман», 2003. 320 с.
4. Полесские заговоры (в записях 1970-1990 гг.) / сост., подготовка текстов и коммент. Т.А. Агапкиной [и др.]. М. : Издательство «Индрик», 2003. 752 с.

Горіна Ж.Д.

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри української філології і методики
навчання фахових дисциплін

Босак Н.Ф.

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри української філології і методики
навчання фахових дисциплін

ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К.Д. Ушинського»

ВІЗУАЛЬНИЙ ПРОСТІР МОВОТВОРЧОСТІ ЮРКА ІЗДРИКА: ІНШИЙ ФОРМАТ

***Анотація.** Розглянуто прагматичну роль графічних позначень, символів, малюнків, таблиць, шрифтів, схем, підкреслень тощо на прикладі мовотворчості Юрія Іздрика. Доведено, що графіко-орфографічні засоби скеровані на гру, мовний епатаж й посилення експресивної функції постмодерністського тексту.*

***Ключові слова:** постмодернізм, графіка, візуальна презентація тексту*

***Horina Zh., Bosak N. Visual Space of Jurij Izdruk's language Creative: Another Form.** The article reviews pragmatic role of graphic symbols, drawings, tables, fonts, schemes, various underlined, ect by Jurij Izdruk's texts. Proved that graphic spelling tools directed at the game, language shocking, strengthening of expressive feature of postmodern texts.*

***Key words:** postmodernism, graphic tools, visual presentation of texts*

Постановка проблеми. Юрій Іздрик – яскравий представник постмодерної генерації «Станіславського феномену» разом із Ю. Андруховичем, В. Єшкілевим, Т. Прохаськом, М. Микицею, Г. Петросаняк та ін., твори яких, насичені експериментами із графічною сегментацією поетичного чи прозового тексту, рясніють мовною грою, епатажними, часом цинічно відвертими, карнавальними маніпуляціями у вигляді інтертексту, іронічного переосмислення чи пародіювання. Натомість винятковість Іздрика, якого безспідставно вважають ідейним натхненником українського постмодернізму, полягає не лише у феноменально еkleктичному мовотворенні, але й у візуальній презентації

самого тексту. Вочевидь, дається взнаки, що Юрко Іздрик є не лише письменником, а й музикантом, художником, редактором мистецьких часописів, культурологом, автором численних книжкових проєктів, відтак його слово неминуче поєднується з драматургією, малюнком, графікою, музикою, фотографією.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Постмодерну естетику й зокрема мовотворчість українських письменників з їхньою абсолютною авторською свободою самовираження і розкутістю, поєднанням інтелектуалізму та масової культури, іронічною словесною грою й знеціненням високого художнього слова, ігноруванням мовної та стильової норми, парадоксальним мікшуванням мовних засобів, форм, жанрів і текстів упродовж останніх років активно досліджують Я. Голобородько, Т. Гундорова, І. Дегтярьова, Н. Зборовська, М. Зубрицька, Н. Кондратенко, О. Переломова, Г. Сюта, Р. Харчук та ін., фокусуючись на різних аспектах порушеної проблеми.

Виділення не вирішених раніше частин загальної проблеми. Характерною особливістю художньої творчості Іздрика є те, що його тексти передовсім розраховані на справжніх рафінованих естетів, інтелектуалів, які спроможні правильно інтерпретувати прочитане. «Іздрик – це Набоков, поранений стрілою галицького декадансу, це Селінджер в умовах поміркованого континентального клімату <...> Іздрик – це хворий ангел, що воплотився в жилавому чоловічому тілі. Він малює ангелів і грає на фортепіано, він уникає спілкування і живе у власних фантазіях <...>» [1, с. 24]. Дійсно, мозаїчність поняття візуального простору мовотворчості Юрка Іздрика охоплює найрізноманітніше коло явищ (колаж, відсутність лінійних сюжетів, стьоб, пародія, карнавальність, кіч, мовний епатаж), що разом утворюють текстовий і сюжетний хаос, у який читачі нібито занурюються під час імплікованого діалогу з автором, де на сторінках цього мовно-театрального дійства – готова «сцена» з відповідними декораціями й освітленням.

Мета цієї розвідки полягає в аналізі візуального простору мовотворчості Юрка Іздрика як поля для стилістичних експериментів Іздрика-письменника, який співпрацює з Іздриком-художником.

Виклад основного матеріалу. Постмодерністський принцип синтезу мистецтв уповні реалізується у словесній творчості досліджуваного письменника, адже часом слово в мовній тканині Іздрикового прозового чи поетичного тексту не просто означає поняття, а символізує гнучкий перехід від вербального до візуального образу, стираючи, таким чином, кордони між

різними видами мистецтв. Експерименти з формою на великих текстових масивах є одними з найулюбленіших у цього автора, який, як відомо, часто робить верстку і дизайн власних книг. Напр., як у романі «Острів КРК» (рис. 1) до кожного синонімічного ряду слів дібрано таблиці, схеми, малюнки, графіки, ескізи або зображення людини, частин тіла, тварин, вирізки з газет, що так само відіграють допоміжну роль у смислового навантаженні тексту [3, с. 30-39].

Графічне оформлення з домінуванням візуального антуражу виступає важливим компонентом індивідуального стилю Іздрика у збірці есеїв «Флешка-2GB», де кожен розділ і підрозділ містять зображення чи малюнки, стилізовані під чорно-білий формат. Скажімо, для характеристики взаємин головного героя з жінкою автор у підрозділі «А гулі...» подає зображення, на якому чоловік годує птахів із руки (рис. 2). Паралельно до цього розгортається ігрова тканина оповіді, де ліричний герой розмірковує про свої ранкові зобов'язання стосовно горлиці і дружини, з якими він спільно проживає: «Вона з'являється щоранку. Дуже педантично, завжди о тій самій порі. Поводиться чемно і стримано, цілком логічно вважаючи, що вже самої її появи, навіть мовчазної, достатньо, аби я зрозумів, про що йдеться. А йдеться завжди про одне й те ж: я повинен нагодувати її. Готувати їй сніданки взагалі-то не мій обов'язок. Ні особисто їй, ані кому іншому, я не давав жодних обіцянок.» [5, с. 76]. Візуалізація виступає повноцінним елементом текстотворення роману «АМ тм» (рис. 3), де кожен розділ містить зображення шахової дошки, на яку вписана назва розділу, де автор так само послуговується чорно-білими малюнками, що нагадують гральні карти, математичні розрахунки, креслення [4, с. 80–86].



Рис. 1.

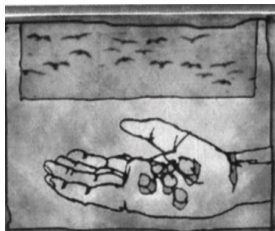


Рис. 2



Рис. 3

Згідно з науковими спостереженнями І. Дегтярьової щодо стилістичного потенціалу графічних й орфографічних засобів сучасної постмодерністської прози, «у теорії інформації візуальна презентація висловлювань є важливим чинником привернення уваги, пробудження зацікавленості до тексту, допомагає сприймати написане» [2, с. 204]. Іздрік-письменник, плідно співпрацюючи з Іздріком-художником, є так само людиною, яка добре обізнана із сучасними комп'ютерними технологіями, про що свідчить, зокрема, такий графічний спосіб текстоводавання, як використання таблиць. Скажімо, кожен розділ нарису «*Take*» розпочинається характерною таблицею з вертикальним розміщенням слів і авторською анотацією про головний зміст цього розділу, на відміну від «*Подвійного Леону..*» (3 розділ «Вінвона») з відомим прикладом анаграми, так званої гри зі словами, коли з одного слова складаються інші:

І		К		Н		Д		П		П		Т
		О		А		У		О		Р		А
		Л		Д		М		Д		О		К
		И		У		А		У				Е
				М		Т		М				
				А		И		А				
				Є				Й				
				Ш								

ТЕОРІЯ БРЕХНІ

ВІН	ВОНА	ОВО	ВОНО
ІВАН	НІНА	ОВ, ВО	ВІНО
НІ	ОНАН	ОН	НОНА
ІН	НОВА	NON	

Натомість у поетичній збірці «*AV OUT*» Іздрік не випадково вдається до різних варіантів просторового розташування фрагментів тексту (шахматно чи по діагоналі, чи паралельно, чи з класичним розташуванням). Саме така візуальна презентація з сегментацією тексту є, на думку дослідників, надзвичайно важливою, «оскільки кожна частина становить певний смисловий фрагмент – з початком і фінальним акордом – які можуть бути більш чи менш відокремленими від інших, і формально, і змістовно»

[2, с. 201]. Зрозуміло, певним чином цьому посприяла авторська ідея втілення мережевого блогу на сторінках друкованого видання, завдяки чому кожен із 175-ти віршів можна «побачити», відчутти на смак, на дотик, можна довільно читати сторінка за сторінкою, а можна просто лише вглядатися в зображення чи буквенно-графічний колаж, що дуже тонко підкреслюють динамізм поетичного настрою.



Висновки. Як бачимо, еkleктика постмодерністського тексту потребує максимально актуалізованої мовної експресії, яка досягається й завдяки використанню різнорівневих стилістичних прийомів графічного зображення, мовної гри, максимальної візуалізації мовної одиниці, трансформації усталених традицій у поданні друкованого тексту тощо. Іздрикова інтертекстуальність виходить за межі власне літератури: Іздрик-письменник активно співпрацює з Іздриком-художником, супроводжуючи ігрову тканину тексту дивними синонімічними рядами, підкресленнями, малюнками, графікою, ескізами, таблицями і т. ін. Відбувається перехід від вербального до візуального образу й нівеляція кордонів між різними видами мистецтва.

Література

1. Бондар А. Іздрик неканонічний. *Дзеркало тижня*. 2002. №32. С. 24–27.

2. Дегтярьова І. О. Стилiстичний потенцiал української постмодернiстської прози: дис...к. фiлол. н. Київ, 2009. 280 с.
3. Издрик. Острiв КРК та iншi iсторii: повiсть, новели, автокоментар. Iв.-Франкiвськ : Лiлея-НВ, 1998. 120 с.
4. Издрик. АМТМ. Новели. Львiв : Кальварiя, 2005. 260 с.
5. Издрик. Флешка- 2GB. К. : Гранi-Т, 2009. 248 с.
6. Издрик. АВ ОУТ. Львiв : Видавництво Старого Лева, 2014. 148с.
7. Издрик. Таке. Харкiв : КСД, 2010. 268 с.

Гук О.В.

*аспiрантка кафедри української фiлологiї
i методики навчання фахових дисциплiн*

*ДЗ «Пiвденноукраїнський нацiональний педагогiчний унiверситет
iменi К.Д. Ушинського»*

ЕРОТИКО-ГАСТРОНОМIЧНИЙ ДИСКУРС В ЕСЕ Є. КОНОНЕНКО «ЕРОТИКА ТА УКРАЇНСЬКИЙ ПОБУТ»

***Анотацiя.** У статтi на матерiалi есе Є. Кононенко «Еротика та український побут» досліджуються категорiї секс та їжа. Аналізуючи їх як базовi, в аспектах фiлософського, лiнгвiстичного, психоаналiтичного, релiгiєзнавчого, культурологiчного, тендерного пiдходiв, автор пiдкреслює модальнiсть есеїстичного мислення письменницi.*

***Ключовi слова:** есеїстичне мислення, гедонiзм, еротичний стереотип.*

***Huk O. Erotic and Gastronomic Discourse into the Y. Kononenko's Essay «Erotica and Ukrainian Everyday Life».** In this article the basic categories of humanity are researched in a broad intertext – sex and food on materials of Y. Kononenko's essay «Erotica and Ukrainian everyday life». The author proves the modality of the writer's essay thinking about these categories in aspects of philosophical, linguistic, psychoanalytic, religious, cultural, gender approaches.*

***Key words:** essay thinking, hedonism, erotic stereotype.*

В есе Є. Кононенко «Еротика та український побут» (зб. «У черзі за святою водою») авторська увага сконцентрована на дразливій проблемі в усі часи існування людської цивілізації – секс та їжа. Дані категорії позбавлені прагматичної однозначності й осмислюються в контексті

широкого інтертексту – епіграфи, уривки з поетичних творів, прислів'я, приказки, Перше послання апостола Павла до Коринфян, 6, 13, Євангеліє від Матвія, 15, 17, фрагменти журналів, інтерв'ю, цитати з публіцистичних творів, газет, весільних пісень, кінофільмів тощо. На думку Н. Синицької, розвинена інтертекстуальність характерна для інтелектуального письма і є засобом «відображення культурного тла середовища», «відтворення художньої атмосфери часу» [9, с. 115]. Центрує авторський інтертекст радянський/пострадянський період. Загалом же радянська доба в естетиці Є. Кононенко займає ключове місце, адже вона є знаковою в розвитку та становленні мистецьких смаків письменниці.

Власне, чому секс та їжа? Дані поняття Є. Кононенко ставить в один ряд на підставі спільності принципу гедонізму, тобто цінності, яка визначає вищу мету людського існування в насолоді. «Для гедоніста насолода і щастя – синоніми. Причому тут абсолютно неважливо, від чого людина отримує задоволення: від чуттєвих (сексуальних, гастрономічних) чи інтелектуально-духовних (читання книг, перегляд фільмів тощо) насолод. Інтелектуальні зусилля і чуттєві задоволення ставляться в один ряд тоді, коли вони не передбачають жодної іншої мети, окрім насолоди. Наприклад, людина дивиться фільми і читає книги лише заради розваги або підвищення самооцінки» [2].

Важливо підкреслити наступне: в есе «Еротика та український побут» авторська інтеракція спрямована на змалювання специфіки вираження еротичного та гастрономічного дискурсів в національній культурі з урахуванням філософського, мовознавчого, психоаналітичного, релігієзнавчого, культурологічного, гендерного та інших підходів. Тобто, репрезентується модульний погляд на ці поняття задля з'ясування культурологічно-аксіологічних основ базових інстинктів людства у контексті авторського есеїстичного мислення.

У культурологічному плані Є. Кононенко намагається дати відповідь на питання: чому саме їжа і секс стають об'єктом її есе: «Як відомо, світом керують любов і голод. На прикладі того, як задовольняються ці два основні людські інстинкти, найяскравіше видно дотикання природи та культури. Їсти, бо голодний – це природа. Їсти з миски – то вже культура. І навіть підстелити газетку – то теж прояв культури (хтось назве її низькою). Задовольняти нездоланий інстинкт продовження роду – то природа. Кохатися з тим(тією), до кого серце лежить – окультурене задоволення природного інстинкту. «Хоч хліб із водою, аби, милий, з тобою». Недарма давня мудрість мало не кожного народу схвалює вибірковість у задоволенні

цих двох могутніх інстинктів: краще голодувати, ніж їсти перше-ліпше, краще будь сам, ніж разом бозна з ким» [6, с.121].

Авторська *філософська* і *релігійна* концепції в есе співзвучні з одкровеннями папи Франциска: «Задоволення йде безпосередньо від Бога. Воно не католицьке, не християнське, ні будь-яке ще – просто божественне... Насолода від їжі і сексу йде від Бога» [3]. До речі, щодо тверджень про значення гастрономічної та сексуальної насолоди папі римському близькі дохристиянські погляди. Стосовно їжі, тут прямиий перегук з позицією давньогрецького філософа Епікура: «Початок і коріння всякого добра – насолода шлунка, і до неї треба зводити навіть мудрість та культуру» [1]. Солідарність з античними філософами відчувається і в поглядах папи на секс. Так, наприклад, в античній культурі складається розуміння сексу як сходження від світу витворених подібностей до світу досконалих ейдетичних зразків: «потяг до краси прорізає в душі крила і заохочує до польоту» (Платон), піднявшись по драбині любові й краси від потягу до прекрасного тіла й прекрасних тіл взагалі, через потяг до прекрасних душ, наук і т. п., до прагнення краси як такої. Отже, секс є необхідною початковою сходинкою означеного підйому... Краса сексу та його поривів, мислима в дохристиянській культурі як божественна, для християнства суєтна і оманлива, небезпечна й нечиста (див. середньовічні прислів'я, де чоловік і жінка порівнюються з водою та землею, які окремо – чисті, а разом, при сполученні, неодмінно стають брудом) [13].

Іншого характеру набуває динаміка натуралістичного сексуального волонтаризму європейської культури: від ренесансних ідеалів реабілітації плоті з їх гедоністичним екстремізмом («перелюб здається таким же простим ділом, як, наприклад, підняти і кинути камінь», за Себастьяном Брантом) до теорії «склянки води» початку ХХ ст. і наступних численних програм «сексуальних революцій» (пор. зі східною традицією, де збережена свобода сексуальних проявів людини не виведена за межі культурної легітимності і не потребує програмно артикульованої і педальованої свободи) [13].

Етичний контекст передбачає культурно зумовлені норми та моделі поведінки людей в процесі реалізації даних базових інстинктів. Якщо говорити, наприклад, про їжу, то національний етикет базується на концепції гостинності: «Зелене жито, зелене, / Хороші гості у мене. / Зелене жито за селом, / Хороші гості за столом. / Зелене жито, ще й овес, / Тут зібрався рід наш увесь...».

В українській етнічності страви, їжа, кулінарія як компоненти матеріальної народної культури все ж виходили за межі матеріального світу,

вплітаючись у сферу духовності. Вони нерідко ставали ядром, довкола якого визрівали певні традиції, наприклад, хлібосольство, гостинність, – вміння майстерно приготувати страви, вправно їх подати, щиро та щедро прийняти гостей тощо [5].

Статева етика і статева мораль визначаються сукупністю норм і правил статевої поведінки, моральними якостями чоловіка та жінки [8]. Етичний аспект сексу засновується на психо-емоційному зв'язку між чоловіком та жінкою, логічним продовженням чого є відповідно фізична близькість. Нам імпонує думка Маргарити Стельмашової: «Секс – це про емоційні стосунки. Тому що здатність людини отримувати сексуальне задоволення, підтримуючи емоційні зв'язки і відчуваючи при цьому прив'язаність, впливає на суб'єктивне переживання, щастя та тривалість життя – нейрофізіологію щастя та біологічний гормональний коктейль довголіття та здоров'я» [7]. У цьому зв'язку есе Є. Кононенко наповнене численними антиприкладми, адже влада робила все можливе, щоб позбавити пересічного радянського громадянина будь-яких задовольень, у тім числі й сексуальних: «...казарменно-тоталітарному варіанту соціалізму, який насаджували в СРСР, потрібна була слухняна, покійна у всьому людина. А оскільки вільна реалізація сексуальності є одним з найважливіших факторів, що формує загальну внутрішню свободу людини, її сексуальність, з певного часу почали суворо обмежувати, регламентувати» [10]. Але громадяни намагалися йти в обхід жорсткому контролю з боку влади. В есе названі найтипівіші способи, скажімо, «ключ від квартири самотнього друга, поки той на роботі». «Були й місця, де не лише точилися балачки, а й провадилися практичні заняття – наприклад, будинки відпочинку й санаторії, де навіть шістдесятилітні старі діви могли втратити цноту. Звичайно, загальна курортна розпушта – то ще один із радянських міфів, але для витворення його було чимало підстав» [6, с.125].

В Радянському Союзі *психоаналітичний* підхід був під забороною, адже радянська влада не любила психоаналізу. Намагаючись пояснити усе суще в людському світі, сексуальність у тім числі, він ставав своєрідним конкурентом марксистсько-ленінської теорії, яка прагнула того ж. Зрозуміло, в тоталітарному суспільстві разом їм було затісно [12]. «Здавалося, пересічна (та й непересічна) радянська людина сформувалася з адекватним радянському офіціозові ставленням до еротичних проблем. Було враження, ніби панував народницький погляд на кохання – його залишки можна й сьогодні спостерігати у старшого покоління. Секс у коханні (навіть шлюбному!) є річчю малопристойною, про яку не говорять. Це є, але не в цьому суть. Порядна людина, особливо порядна жінка, насолоди в ліжку не

шукатиме. Це не головне. А головне – це духовна єдність закоханих» [6, с.123].

Цікавим видається *політологічний* підхід, адже поступово, з утвердженням тоталітаризму, особисте життя, мораль і побут також стали частиною тотального контролю партійних органів. Базові принципи партійного життя стосувалися шлюбно-сімейних відносин та регламентували їх. Саме в цей час були сформовані базові засади сімейного законодавства, які призвели до формування моделі радянської родини, риси якої і до цього часу залишаються актуальними [4].

Одним із важливих виявів впливу влади є їжа, оскільки дає можливість контролювати суспільство та визначати стратегії його розвитку, встановлюючи різні режими доступу до їжі. Одним із найбільш розбудованих політологічних підходів є аналіз харчування в тоталітарному суспільстві. Генетичні витоки тоталітарної організації повсякденності сягають відомих тоталітарних утопій: «Держава» Платона, «Утопія» Т. Мора, «Місто Сонця» Т. Кампанелли, «Нова Атлантида» Ф. Бекона, – а повсякденні практики конструювання нової радянської людини 20-30-х років переконували у тому, що харчова практика є лише історичною формою актуалізації вже відомих утопічних принципів. Таким чином, харчова культура постає в ролі владної практики, значення якої реалізується за вектором «людина-влада» [11].

Заслугове на увагу *соціологічний* підхід. У даному есе авторка концентрується переважно на радянських побутових реаліях: «Житлова проблема була, без перебільшення, найголовнішою побутовою проблемою в СРСР. Більшість молодят змушені були мешкати в одній квартирі, а часом навіть в одній кімнаті з батьками. Траплялося, що в одній кімнаті гуртожитку тулилося по два молодих подружжя (мимоволі станеш «свінгерами»). Наймати квартиру в молодій сім'ї часто не було коштів. Отже, інтимне життя подружжя мимоволі «контролювалося», але не стільки керівними радянськими органами, скільки сусідами по гуртожитку чи власними батьками» [6, с.124].

У даному есе Є. Кононенко зіставляє гендерні стереотипи двох культурних площин – радянської та сучасної української жінки (*гендерний* підхід). «Колишній радянський, а нині американський кінорежисер і письменник Ефроїм Савела в одному з інтерв'ю говорив про переваги радянських жінок над західними – мовляв, радянська жінка жертвує собою заради коханого чоловіка, любить його безкорисливо, не кидає, коли він раптом втрачає свій добробут. Однак є підстави вважати, що покоління молодих пострадянських жінок буде іншим» [6, с.127]. На думку

письменниці, так воно й сталося: «Але все-таки на сьогодні в Україні серед тих, кому 20-30, набувають поширення еротичні стосунки «дикого капіталізму», коли жінка свідомо погоджується терпіти будь-чий характер та будь-чий секс, аби забезпечити собі добробут. А чоловіки, нездатні такий добробут забезпечувати, мають певні проблеми з одруженням. Молоді, гарні, розумні, дотепні й незможні хлопці вже не є такими бажаними нареченими, як іще десять років тому» [6, с.127].

Замість висновків. У одному з підрозділів аналізованого есе під назвою «Український еротичний вокабуляр» С. Кононенко використовує як епіграф рядок з Ліни Костенко: «...Але про це не треба говорити». Слід зауважити, есе трохи про інше, в усякому разі не про «те», що мається на увазі в поезії Ліни Костенко «Осінній день березами почавсь», звідки той епіграф узято.

Невеликий «критичний» відступ для пояснення.

Перша строфа (в аналізованій поезії їх три) – напрочуд витончений і економний у засобах психологічний пейзаж: «Осінній день березами почавсь. / Різьбить печаль свої дереворити». Єдине слово, що якимось натякає на близькість (і то духовну!) – це звертання ліричної героїні до героя спогаду на «ти»: «Я думаю про тебе весь мій час. / Але про це не треба говорити». Що є «це» у даному контексті? Звісно, любов, але не зовсім та, про яку переважно йдеться в есе.

Друга строфа трансформує «ти» у «ви», тобто, давня любов тепер – лише неповторний спогад: «Ти прийдеш знов. Ми будемо на «ви». / Чи ж неповторне можна повторити? / В моїх очах свій сум перепливи. / Але про це не треба говорити», – глибоке і болісне розуміння безповоротної втрати (коханого, не любові!).

Третя строфа – категоричний самонаказ: змиритися з долею (*будень*), що трагічно суперечить високому почуттю (*свято*, яке завжди; чи так: назавжди з ліричною героїнею, перефразовуючи класика). «Хай буде так, як я собі велю. / Свій будень серця будемо творити. / Я Вас люблю, о як я Вас люблю! / Але про це не треба говорити». У такому контексті еротичний дискурс – нонсенс: в поезії Ліни Костенко суціль Ерос, а не еротика. Рефренний статус фрази-епіграфа лише підкреслює цю обставину: святе (любов) має покоїтись у мовчанні (В. Свідзинський). Тому, на наш погляд, розмова про «український еротичний вокабуляр» з таким епіграфом, м'яко кажучи, не корелює.

Визначаючи «erotичний стереотип українців» (назва ще одного підрозділу есе), С. Кононенко слушно зауважує: «Українці в усі епохи

намагалися виглядати цнотливішими». Тут слід було б, на наш погляд, лексему *виглядати* замінити іншою – *бути*, онтологічно точнішою.

Нарешті про пафос твору, як ми його розуміємо, – аби українська культура активніше позбувалася «святенницької» (народницької, радянської, патріархальної і т.д., читай – фальшивої) моралі і більш рішуче ставала на шлях, яким давно вже простують інші (нормальні!) народи. Хоча насправді, як підозрює сама авторка, у нас «інтерес до предмета (еротики. – О.Г.) такий самісінький, як і в інших народів».

Остаточна емансипація у цій царині й буде означати, що «загублена українська людина», за М. Шлемкевичем, (у есе чомусь «душа»), починає себе віднаходити. Не заблукати б у спотвореному лісі звulгаризованої еротики, аби з чистим сумлінням і високим почуттям вклонитися самому Еросу!

Що ж до справ кулінарних, то тут у нас, здається, усе гаразд.

Література

1. Варипаєв О.М. Розвиток та головні доктрини філософії їжі в античності. *Економічна стратегія і перспективи розвитку сфери торгівлі та послуг*. 2016. Вип. 1. URL: https://nbuv.gov.ua/UJRN/esprstp_2016_1_24 (дата звернення: 09.01.21).
2. Гедонізм у філософії, його принципи. *Порадімо*: веб-сайт. URL: <https://poradumo.com.ua/41356-gedonizm-y-filosofiyi-i-yogo-principi-gedonizm-se> (дата звернення: 25.02.21).
3. «Задоволення від їжі і сексу – від Бога», – Папа Франциск. *KURS*: веб-сайт. URL: [https://kurs.if.ua/society/papa-franczysk – Zadovolennya – vid-yizhi-i-seksu-vid-boga/](https://kurs.if.ua/society/papa-franczysk-Zadovolennya-vid-yizhi-i-seksu-vid-boga/) (дата звернення: 02.01.2021).
4. Ігнатова К.П., Пятницькова І.В. Радянське сімейне законодавство 1917-1937 рр. *Вісник студентського наукового товариства Донецького національного університету імені Василя Стуса*. 2019. Вип. 11. Т.2. С. 26–30.
5. Історія харчування українського народу. *Традиційні українські страви*: веб-сайт. URL: <https://sites.google.com/site/ukrskistravi/istoria-harcuvanna-ukraïnskogo-narodu> (дата звернення: 04.01.21).
6. Кононенко Є. У черзі за святою водою. Есеї. Київ : PR-Prime Company, 2013. 201 с.
7. Коргун Ю., Діденко В. Культура сексу. Чи існує норма та як втілювати в життя наші фантазії. *Arc.UA.*: веб-сайт. URL: <https://arcua.org/proekti/psixeya/kultura-seksu.-chi-isnue-norma-ta-yak-vtilyuvati-v-zhittya-nashi-fantaziui.html> (дата звернення: 03.11.20).

8. Мораль у сексуальній культурі суспільства. *Етика сьогодні*: веб-сайт. URL: <https://etica.in.ua/moral-v-seksual-nij-kul-turi-suspil-stva> (дата звернення: 04.06.20).
9. Синицька Н. Інтертекстуальний аналіз романів «Господар» Галини Пагутяк та «Землетрус» Софії Майданської. *Літературознавчі обрії: праці молодих учених України: збірник*. Київ : Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. 2000. Вип. 1. С. 113–115.
10. Феномен людської сексуальності. *Освіта.UA*: веб-сайт. URL: <https://ru.osvita.ua/vnz/reports/culture/10480/> (дата звернення: 04.12.20).
11. Черевко О., Янчева Л., Руденко С. Гуманітарна парадигма харчової культури. *Новий Колегіум*. 2016. №1. URL: https://nbuv.gov.ua/UJRN/NovKol_2016_1_4 (дата звернення: 05.02.21).
12. Глузман С. Психологія і доказальна медицина. *Ракурс*: веб-сайт. URL: <https://racurs.ua/2112-psihoanaliz-i-dokazatelnaia-medicina.html> (дата звернення: 02.02.21).
13. Історія філософії. Енциклопедія. Секс. *Історія філософії. Енциклопедія*: веб-сайт. URL: <https://velikanov.ru/philosophy/seks.asp> (дата звернення: 03.08.20).

Іващенко С.М.

*вчитель української мови та літератури,
спеціаліст вищої категорії, старший учитель
Мелітопольський навчально-виховний комплекс №16
Мелітопольської міської ради Запорізької області*

ХУДОЖНІЙ СВІТ ОПОВІДАННЯ «СІРИЙ» Ю. ІЛЮХИ

***Анотація.** Своєрідність поезики малої прози Ю.Ілюхи мала позитивне враження на читачів: мобільність жанру короткої прози, зображення реалістичних подій, у центрі системи образів – «маленька людина», актуальні проблемно-тематичні комплекси творів та ідейне навантаження тощо.*

***Ключові слова:** прозаїк, мала проза, «маленька людина», художній світ, активність.*

Ivashenko S. The Art World of the Story «Gray» by Yu. Ilyukha. The peculiarity of Yu. Illiukha short poetic poetry had a positive impression on readers: the mobility of short novel genre, the depiction of realistic events, a

simple person in the centre of the system of characters, actual problematic and thematic compositions of works and ideological load - all these adds to the originality of this unique author and poet.

Key words: *novelist, short novel, a simple man, literary world, activity.*

Актуальність теми дослідження зумовлена потребами сучасності у становленні та вихованні всебічно розвиненої особистості, котра здатна свідомо виявляти власну позицію в житті, зважаючи на суспільно значимі настанови. Важливість звернення до художньої прози сучасної української письменниці Юлії Ілюхи підвищується через те, що авторка є представницею творчої інтелігенції, яку хвилюють проблеми повсякдення останніх десятиліть в Україні. Потреба в ознайомленні з біографією прозаїка та вивченні творів реалістичного характеру Юлії Ілюхи має стати одним із мотивуючих факторів до самопізнання і самовдосконалення людини. Результати наукової розвідки також здатні розширити інформативно-понятійне поле сучасних процесів українського літературознавства.

Об'єкт дослідження – твір Юлії Ілюхи «Сірий».

Предмет дослідження – художній світ оповідання «Сірий» Юлії Ілюхи.

Мета дослідження полягає у виявленні специфіки побудови художнього світу твору Юлії Ілюхи «Сірий».

Реалізація поставленої мети у роботі вимагає виконання таких **завдань**:

- дослідити літературно-критичну оцінку прозової збірки «Неболови» Юлії Ілюхи;
- визначити сутність поняття художній світ в сучасному літературознавстві;
- сформулювати тематику і проблематику оповідання;
- з'ясувати особливість побудови ейдологічної системи та визначити основну думку твору.

Наукова новизна роботи полягає у спробі вперше висвітлити характерні риси художнього світу прозового твору «Сірий» Юлії Ілюхи через дослідження проблемно-тематичного комплексу та специфіку побудови системи образів.

Юлія Ілюха – сучасний український прозаїк, журналіст, волонтер АТО. Народилася письменниця 5 січня 1982 року в селі Гонтів Яр на Харківщині. Закінчила Харківську державну академію культури та

Львівський національний університет імені Івана Франка. Має освіту менеджера-економіста та журналіста [5].

Авторка малої прози працювала журналістом у друкованих виданнях та на телебаченні з 2005 року, друкувалася у «Літературній Україні», журналах «Дніпро», «Березіль», «Кур'єр Кривбасу», збірці письменників Харкова та Львова «Потяг 111».

Ю. Ілюха – неодноразовий лауреат обласного літературного конкурсу імені О. С. Масельського в номінації «Проза» та фіналіст першого книжкового пітчінгу «Книголав» від 1+1. Зараз письменниця живе і працює в Харкові [7].

Збірка малої прози "Неболови", що увійшла до довгого списку Книги року ВВС України, – перша книжка Ю. Ілюхи. Як зазначила сама письменниця в інтерв'ю з журналістом ВВС України Д. Куришком, «Це збірка оповідань про звичайних людей, які живуть поруч, а ще ці історії – про самотність і сильний-сильний біль» [7, с. 1]. Частина творів була написана до початку військових дій на Донбасі, частина – після.

Ю. Ілюха при написанні своєї першої книги «Неболови» взяла за основу слова Льва Толстого про те, що всі щасливі родини схожі одна на одну, а кожна нещасна по-своєму. Отже, всі долі жіночих образів оповідань – трагічні. «Жінок робила героїнями свідомо. Збірка "Неболови" вийшла такою собі галереєю переважно жіночих портретів. Ці жінки – вони, як діаманти, виблискують кожна своєю гранню нещастя. Мені, як письменниці, цікавіше писати про нещасливих людей» [7, с. 1], – зауважує авторка в цьому ж інтерв'ю.

Важливим є той факт, і це зазначається в передмові до збірки «Неболови» [5], що книга «Неболови» Ю. Ілюхи отримала значну кількість схвальних відгуків літературних критиків (Т. Трофіменко), українських письменників (Д. Корній, Г. Вдовиченко, О. Коцарев), телеведучих (С. Вітвицька, О. Герасим'юк) тощо. Особливості поетики збірки справили позитивне враження на читачів: жанр короткої прози, реалістичність зображення подій (на противагу таким популярним останніми десятиліттями ознакам сучасної літератури, як містика, фантастика, експериментальні тексти, стьоб, пародія тощо), система образів маленьких людей, актуальні проблемно-тематичні комплекси творів, ідейне навантаження тощо.

Український літературознавець Г. Клочек [6] відзначив, що термін «художній світ» не можна вважати новим чи малодослідженим, адже теоретичне підґрунтя для осмислення внутрішнього світу художнього твору як окремої категорії створив М. Бахтін (цит. за [6]), а стаття Д. Ліхачова «Внутрішній світ художнього твору» (1968) (цит. за [8]) і досі є чи не

єдиною спробою надати введеному ним терміну «внутрішній світ художнього твору» певної визначеності і навіть структурувати його зміст.

У сучасному літературознавстві поняття «художній світ» вивчали В. Зінченко [2], В. Іванишин [3], Г. Клочек [6], М. Мірошниченко [8], А. Науменко [9], С. Тарасова [10] та ін. Це поняття вживається у різних значеннях:

1. власне художній твір;
2. світ художньої творчості (літератури) взагалі або художньої творчості певного автора;
3. поетика художнього твору;
4. поетичний світ;
5. картина світу;
6. зображений світ художнього твору);
7. фіктивний світ у наратології.

За словами В. Іванишина [3], «художній світ (художній універсум) – створена уявою письменника і втілена в художньому тексті образна картина, яка складається з подій, людей, їх висловлювань і виражених ними духовних феноменів (уявлень, думок, переживань тощо), а також зовнішньої дійсності; «інша реальність (художньо-естетична), співвідносна із предметною, соціальною і психологічною реальністю; образне духовно-інтанціональне утворення з власною логікою» [3, с. 181].

На підставі вивчення різних підходів до категорії художнього світу можна виокремити декілька основних найбільш результативних методів: структурно-функціональний, іманентний, цілісний, а також системного підходу. У дослідженні буде здійснено аналіз художнього твору «Сірий» Ю. Ілюхи з урахуванням змістової і формальної сторони творів, а також позатекстової інформації щодо творчості письменника.

Проза Ю. Ілюхи має широкий тематичний спектр. Соціально-історична тематика охоплює зображення різних верств суспільства (перевага віддається, однак, сільському простору, хоча згадується місто Мурманськ), дослідження взаємозв'язку особистості і суспільства (покинутий хутір, залишена напризволяще літня жінка), умов виховання (головна героїня з чоловіком виховала трьох синів) та побуту (хатина, двір, що занепадають), особистісних стосунків (спілкування баби Гальки з поштаркою, фельдшером, випадковими перехожими) тощо.

Психологічний тематичний діапазон складають теми, пов'язані з розкриттям внутрішнього світу «маленької людини». Так моральні якості баби Галі, головної героїні оповідання, виявились стійкішими і вищими за тих людей, з котрими вона мала спілкуватися і просити допомоги.

Самооцінка ж у персонажів переважно була високою, усвідомлення себе як особистості, наприклад, для баби Гальки було неможливим після втрати дітей і чоловіка, єдине, що тримало її в житті, – кіт тощо.

Філософський тематичний ряд утворюють проблеми буття: життя, смерть, щастя, кохання, природа, сенс існування тощо. На нашу думку, діада життя/смерть є ключовим мотивом твору, адже по життю баба Галька пережила стільки смертей рідних їй людей, що смерть єдиної близької останніми роками душі – кота Сірого, стала для неї страшною втратою сенсу власного існування.

Між окремими тематичними шарами твору «Сірий» Ю. Ілюхи існує внутрішня єдність та взаємозв'язок: життя/смерть нерозривно пов'язані з моральними канонами і суспільним устроєм, особистісні стосунки – з сенсом існування тощо. Тематичні лінії мають здатність накладатися одна на одну, переплітатися, взаємодіяти, доповнюючи одна одну. Письменник використовує прийоми тематичного розширення (коли різні теми доповнюють одна одну: родинне життя і особистісні стосунки) і тематичного перехрещення (коли окремі теми стикаються у конкретних моментах оповіді: втрата рідних і хвороба кота Сірого, наприклад).

Тематика оповідання «Сірий» згідно з вимогами жанру короткого оповідання, набуває ситуативного (кіт занедужав), однопланового (баба Галька намагається врятувати кота) та підтекстового характеру (самотність для людини як істоти соціальної є неспроможною і згубною).

Отже, оповідання «Сірий» Ю. Ілюхи охоплюють в ідейно-тематичному плані різні сторони людського буття, нерозривно пов'язаного зі світом природи (головна героїня живе на хуторі, опікується котом Сірим). У малій прозі розповідаються історії про маленьких людей (родина баби Гальки, фельдшер, поштарка, мешканці села тощо).

При цьому, варто відмітити, у невеликому за обсягом творі ненав'язливо й ніби похапцем перед очима читача постають картини життя, переважно трагічні, людей різного покоління однієї родини, котрі складаються в ціле полотно єдиної долі баби Гальки. Зі слів головної героїні твору «Сірий» усіх членів родини спіткала лиха доля: «перший син помер немовлям, навіть назвати його не встигли» [4, с. 16], від старшого сина після служби моряком «не було ані звістки» [4, с. 17], середній син із жінкою після чергової пиятики «погоріли у власній хаті від запаленої цигарки» [4, с. 17], молодшого сина у вранішній темряві розрізала навіпіл електричка, чоловік помер від горя. У такий спосіб автор наводить читача на думку про силу життя, що надає опору людині у вигляді іншої живої істоти, щоби позбутися самотності і відчаю.

До ейдологічної системи оповідання «Сірий» Ю. Ілюхи входять образи персонажів (баба Галька, її родина, поштарка, фельдшер, мешканці села, кіт), образи природи (гроза, небо, дощ), речей (одяг, предмети побуту) і оточуючого середовища (хутора, села, міста та ін.) тощо.

У системі образів твору ми визначаємо кілька типологічних рядів. За об'єктом зображення виділяються образи-персонажі (баба Галька, члени її родини, кіт, мешканці села), образи природи (хутір, явища природи), образи-речі (предмети побуту, інтер'єру тощо), просторові образи (хутір, село, медпункт, дорога тощо). За функцією в організації сюжету образи поділяються на динамічні (ті, що беруть безпосередню участь у розвитку сюжетних ліній і мотивів, – бабка Галька, поштарка, фельдшер та ін.) і фонові (що створюють соціально-історичний і культурний фон, – члени родини баби Гальки, селяни та ін.).

За способами авторської характеристики образи є розгорнутими (зображеними досить детально через систему стосунків – головна героїня баба Галька) і пунктирними (ледь окресленими, наприклад, образ чоловіка Йвана, синів). За емоційно-експресивним забарвленням образи виділяються трагічні (члени родини баби Гальки), комічні (образ баби Гальки з погляду поштарки й фельдшера є дивакуватим, навіть кумедним, через намагання врятувати kota за будь-яку ціну), багатогранні (наприклад, образ головної героїні баби Гальки).

В аспекті сприйняття художній образ головної героїні оповідання «Сірий», який вибудовано на основі поєднання багатьох мотивів – ностальгії, кохання, страху, самотності, відчуженості тощо, в малій прозі Ю. Ілюхи є поліфонічним. За специфікою узагальнення – типовим через те, що ситуація покинутого сільського населеного пункту не є явищем поодиноким, а самотні літні люди – проблема нашого сучасного суспільства. До того ж відсутність опису зовнішності, прізвища, а також ім'я героїні, яке вживає автор, – «баба Галька» [4, с. 15] – все свідчить про те, що образ цей не поодинокий.

Письменник при змалюванні образу головної героїні надає перевагу психологічній характеристиці баби Гальки, її вчинкам і ставленню до інших людей, а особливо до kota Сірого. Так, відмовившись переселитися з хутора, вона залишилась сама-самісінька. Тільки спогади про минулі часи тримали її в цьому житті: говорила з померлою родиною як з живими, «а вони мовчали, лиш зрідка давали знак, що чують її, скидаючи з комода фотографію» [4, с. 18].

Отже, «аби заглушити тільки нестерпну пекучу самотність» [4, с. 18], баба Галька займалася господарством. Потім поштарка принесла їй кошениа,

яке баба Галька не просто полюбила як щось рідне, «Сірий став повноправним господарем хати» [4, с. 19], разом з котом вона навіть спала тепер. Тому, коли кіт захворів, баба Галька налагодила собі «одяг, який берегла «на смерть» [4, с. 22], взяла великодній кошик для перенесення Сірого і пішки попрямувала до іншого села до фельдшера. Але той сприйняв прохання баби вилікувати kota як жарт: «Ну і нащо ви його сюди приперли? Було-було, а такого ще не було, розреготався він» [4, с. 24].

Для головної героїні кіт був, як онук, не тому, що стара втратила на старості розум, а тому, що вона відчула в ньому близьку живу душу, могла турбуватися про нього, розмовляти, спати з ним, це означає – не самотня. Завершується оповідання так: «Стоячи на колінах, баба Галька сапкою довбала землю в садку під грушею. Поряд з могилою свого найстаршого, безіменного сина вона копала могилу для Сірого. Ударив грім. Баба беззвучно плакала. У спалаху блискавки видно було, як течуть сльози її зморшкуватим обличчям, змішуючись із першими краплинами дощу. Небо плакало разом з бабою» [4, с. 25]. Кінцівка досить передбачувана, але емоційне сприйняття, посилене грозою одночасно з похованням останньої близької душі для головної героїні, виразно підштовхує до прочитання основної думки твору: людина потребує завжди когось, хто стане для неї рідним, близьким, хто розділить із нею життя, тоді й смуток легший, і смерть поступається на тривалий час життю. На першому плані – людяність, гуманність, здатність співчувати й любити навіть маленьку тварину.

У результаті нашого дослідження ми дійшли таких висновків.

Творчість сучасної молодой письменниці Ю. Ілюхи варта уваги через активну соціальну позицію в житті та специфічну манеру вираження власне ідеї гуманізму. Своєрідність поетики збірки малої прози «Неболови» Ю. Ілюхи, до якої увійшло оповідання за темою нашої дослідницької розвідки «Сірий», мала позитивне враження на читачів: мобільність жанру короткої прози, зображення реалістичних подій, у центрі системи образів – «маленька людина», актуальні проблемно-тематичні комплекси творів та ідейне навантаження тощо.

Категорія художній світ означає в нашій науковій роботі створену уявою письменника і втілену в художньому тексті образну картину, яка складається з подій, людей, їх висловлювань і виражених ними духовних феноменів (уявлень, думок, переживань тощо).

Художній світ оповідання «Сірий» Ю. Ілюхи відзначається різноманіттям тем і проблем. Взаємопов'язані проблемно-тематичні комплекси різного плану (соціально-історичний, психологічний,

філософський, естетичний) розкриваються за допомогою системи мотивів: життя, смерть, родинні стосунки, самотність тощо.

Провідним персонажем в образній системі оповідання письменника стала «маленька людина», яка втілює якості гуманної людини: самодостатність, цілеспрямованість, незалежність у власних світоглядних позиціях, дивакуватість тощо.

З огляду на те, що мала проза Ю. Ілюха досить багатопланова з боку художності й актуальна в ідейно-тематичному наповненні, перспективу подальшого дослідження творчого доробку прозаїка вбачаємо у більш ґрунтовному аналізі в контексті української літератури.

Література

1. Гиршман М.М. Литературное произведение: теория и практика анализа: учебн. пособие. М. : Высшая шк., 1991. 159 с.
2. Зинченко В.Г., Зусман В.Г., Кирнозе З.И. Методы изучения литературы. Системный подход: учебн. пособие. М. : Флинта ; Наука, 2002. 200 с.
3. Іванишин В.П. Нариси з теорії літератури: навч. посіб. / упор. тексту П.В. Іванишина. К. : ВЦ «Академія», 2010. 256 с.
4. Ілюха Ю. Неболови: збірка оповідань / передмова Л. Денисенко. Х. : Віват, 2016. 240 с.
5. Ілюха Ю. Пишу про звичайних людей. URL: <http://vivat-ublishing.com/avtory/ilyuha-yuliya/>.
6. Клочек Г. «Художній світ» як категоріальне поняття. *Слово і час*. 2006. №9. С. 3–14.
7. Куришко Д. Юлія Ілюха: мріяти можна навчити. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/society/2016/11/161115_iluha_interview_book_dk.
8. Мірошніченко М.Ю. Специфіка художнього світу Мартіна Вальзера. автореф. дис. на здоб. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.04. «Література зарубіжних країн». Дніпропетровськ, 2006. 20 с.
9. Науменко А.М. Філологічний аналіз тексту (основи лінгвопоетики): навч. посібник для студентів вищих навчальних закладів. Вінниця : НОВА КНИГА, 2005. 416 с.
10. Тарасова С.В. Новый взгляд на малую прозу. URL: <http://www.ssu.samara.ru/~vestnik/gum/2003web1/litr/200310602.html>.

Карначова С.М.

вихователь ДНЗ «Тополька»

Молочанської міської ради Запорізької області

Шаров С.В.

кандидат педагогічних наук, доцент,

доцент кафедри української і зарубіжної літератури

Мелітопольський державний педагогічний університет

імені Богдана Хмельницького

ІНКЛЮЗІЯ І ЛІТЕРАТУРА: ОСОБЛИВОСТІ ПРОЦЕСУ СОЦІАЛІЗАЦІЇ, ПОБУДОВА КОМФОРТНОГО СУСПІЛЬСТВА

***Анотація.** У статті представлена інформація щодо питань художньої літератури на тему інклюзії. Акцентується увага на виокремленні трьох напрямків в літературі, де помітною є тема інклюзії. Наголошено на тому, що сучасна література на тему інклюзії дозволяє замислитися над сенсом буття, зупинитись та відчувати красу життя, красу художнього слова, бажання жити та відчувати ближнього.*

***Ключові слова:** інклюзія і література, комфортне суспільство, соціалізація, художній простір.*

***Karnachova S. Inclusion and Literature: Features of the Socialization Process, Building a Comfortable Society.** The article presents information on fiction issues on inclusion. Emphasis is placed on the identification of three areas in the literature, where the theme of inclusion is noticeable. It is emphasized that modern literature on inclusion allows you to think about the meaning of life, to stop and feel the beauty of life, the beauty of the artistic word, the desire to live and feel your neighbor.*

***Key words:** inclusion and literature, comfortable society, socialization, artistic space.*

Нині помітною є модернізація та реформація освіти і науки України. Це дозволяє говорити про віддзеркалення певних подій на різних рівнях усвідомлення українцями, у тому числі рецепції. Сучасна модель благоустрою нашої держави подає виклик кожному громадянину України та зумовлює стрімкий розвиток інноваційних технологій, що в результаті матиме швидкий зріст соціально-економічних перетворень. Тільки за умови цілісного розуміння певних проблем, можна досягнути значних результатів, зокрема в освіті та науці. Саме тому тут слід пам'ятати про рівність прав

людини, незалежно від їх соціального та фізичного станів. Нині в Україні є ряд нормативно-законодавчих актів, які регламентують рівність усіх людей, у тому числі з особливими освітніми потребами.

Питання інклюзивної освіти, інклюзії в літературі розглядали вчені, дослідники, яким є неабайдужа доля людей з особливими потребами. Серед значної кількості дослідників, які вивчали означене питання слід виокремити дослідження Бабенко С., Борщевської Л., Вавіної Л. Висоцької А., Головченко Н., Засенко В., Брязгунова І., Косатинова Е., Колупаєва А., Патра С. Якщо говорити про критичні статті, де представлений аналіз інклюзивного простору в літературі, то тут слід назвати праці Н. Головченко, К. Дмитренко, Л. Виготського, К. Кольченка. Вивчати дане питання потрібно з позицій конкретної персоналії, творчість якої нині відтворює особливості художнього інклюзивного простору.

Останнім часом розуміння поняття «інклюзія» виражається як певний процес збільшення участі тих, хто має певні фізичні вади у соціальному житті. Поняття інклюзії можна трактувати як певну побудову комфортного перебування особистості в соціумі, де усі мають рівні права, можливості, не залежно від відхилень від норми [1, с. 115].

Через впровадження в Україні інклюзивної освіти – це питання є вкрай актуальним. Таке розуміння проблеми передбачає навчання на рівні кожної особистості з урахуванням потреб людини. Відомо, що інклюзія є загальним суспільним процесом. Говорячи про інклюзивну освіту, слід акцентувати увагу на тому, що це лише окремий аспект чи частина учбового процесу. Іноземні вчені наголошують на тому, що дане питання слід вивчати комплексно, що дозволить мати певний результат [2, с. 51].

Поряд із рядом питань, які виникають при вивченні інклюзивного простору, актуальними є питання інклюзії й літератури. Мова у цьому аспекті йде не на рівні психологічного чи медичного розуміння. Акцентується увага на широкому загалі читачів. Відомо, що через літературу можна досягнути розуміння певних питань, що стосуються психо-емоційного чи соціального розвитку дітей. Сьогодні нам відоме трактування терміну інклюзивної літератури, яке зводиться до такого розуміння: «Інклюзивна література – це література, орієнтована на реалізацію дотримання прав осіб з інвалідністю та формування позитивного сприйняття інвалідності та особистої різноманітності» [5].

На сьогодні можна виокремити три напрямки літератури, де зринає тема інклюзії. Схематично інклюзію і літературу можна представити у таких напрямках:

1. Література, яка розповідає про осіб, які мають інвалідність;
2. Література, яка спрямована на сприйняття особистісної різноманітності;
3. Література для дітей з особливими потребами [4, с. 14].

Якщо говорити про літературу, яка розповідає про осіб, які мають певні вади, то така література формує у читачів позитивне сприйняття стану людини. Тут слід зосереджувати увагу на літературних героях, які мають певну інвалідність. Спілкуючись з такими героями, читачі можуть відчувати певний дискомфорт, або, навіть, співчувати героям. Розуміння певної в плані інклюзії говорить про залучення значного кола людей з особливими різночинними вадами до культурного середовища.

Нині така література важко читається читачами, оскільки частіше за все читачі висловлюють бажання пожаліти головного героя, разом із ним повністю відчувати його біль і страждання. Таку тенденцію можна простежити тоді коли головними героями таких творів є діти, які мають різні діагнози та не можуть повноцінно ходити, бачити, чути [3, с. 33].

Цікавим є те, що літературу з головними героями, які мають певні вади, слід читати не як трагедію, а як цікаву живу історію. Тобто треба повністю перед початком прочитання конкретного твору змістити пріоритети завдання та зробити акцент на іншому: розуміння головного героя з позиції бажання жити та допомогти йому соціалізуватися у суспільстві. Так можна буде чіткіше зрозуміти головну думку твору та побачити внутрішні відчуття головного героя. Тільки так можна буде повністю сприйняти та зрозуміти твір, та певною мірою допомогти літературному герою. Сучасні дослідники акцентують на том, що «письменники стали звертати увагу на людей з обмеженими можливостями, не засуджуючи їх вади, а допомагаючи їм знайти себе у суспільстві за допомогою різноманітних художніх елементів» [7, с. 86].

«Інклюзивна література» як термін має вивчити не книжковий ринок видання, які акцентують увагу на людях з особливими потребами, і згодом зникнути залишивши по собі сталу звичну до літератури про різних людей» [5]. На думку сучасних дослідників, «інклюзивний літературний простір показує дітей з вадами, змушує задуматися читачів над сенсом буття, прийняти таких людей як особистість, яка має свої особливості та переваги. Художній простір на тему інклюзії відтворює можливості людей з особливими потребами в ефективній соціалізації та швидкої адаптації в соціумі» [6, с. 115].

Досить часто люди припускаються помилок, коли не розуміють або неправильно трактують термін «інклюзія». Здебільшого, це – каліка, інвалід,

людина з певними вадами, з обмеженими можливостями, з фізичними недоліками, немічна людина. Саме такі люди на сторінках художніх творів змушують замислитися над сенсом буття, зупинитись та відчути красу життя, красу художнього слова, бажання жити та відчувати ближнього.

Література

1. Актуальні проблеми навчання та виховання людей з особливими потребами: зб. наук. пр. К. : Ун-т «Україна», 2010. №7 (9). 561 с.
2. Астоянц М.С., Россихина И.Г. Социальная инклюзия: попытка концептуализации и операционализации понятия. Изв. Юж. федеральн. ун-та. *Педагогические науки*. №12. 2009. С. 51–58.
3. Засенко В.В., Колупаева А.А. Реформування спеціальної освіти у країнах пострадянського простору. *Дидактичні та соціально-психологічні аспекти корекційної роботи у спеціальній школі*: наук.-метод. зб. Випуск 6. К. : Науковий світ, 2005 С. 33–39.
4. Колупаева А.А. Интегрування дітей з особливостями психофізичного розвитку в загальноосвітній простір як напрям гуманізації системи освіти. *Інклюзивна освіта: стан і перспективи розвитку в Україні*. К. : Крок за кроком. 2007. С. 14–20.
5. Попова Т.Л. Соціальне залучення: концептуальні підходи до визначення. URL: <http://academy.gov.ua/ej/ej17/PDF/16.pdf> (Дата звернення 05 лютий 2019).
6. Шаров С.В., Шарова Т. М. Художній простір на тему інклюзії як засіб соціалізації в суспільстві. Пріоритетні напрямки розвитку сучасних педагогічних та психологічних наук: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. (9-10 серпня 2019 р., м. Одеса). С. 112–115.
7. Шарова Т. М. Художня література як засіб соціальної реабілітації людей з обмеженими можливостями. Тези доповідей Міжнародної науково-практичної Інтернет конференції «Літні наукові підсумки 2019 року» (5 червня 2019 р., м. Дніпро). С. 84–89.

Карпуть Т.В.

здобувачка вищої освіти

Пустовіт В.Ю.

доктор філологічних наук, професор,

професор кафедри української філології та журналістики

Східноукраїнський національний університет

імені Володимира Даля

ЗВУКОВІ ОБРАЗИ В ПОЕТИЧНОМУ ДОРОБКУ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ

***Анотація.** У статті зроблено аналіз звукових образів у поетичному доробку письменника. Авторкою зосереджено увагу саме на звукописі як одному з визначальних рис авторської поетики О. Олесь.*

***Ключові слова:** поет, символ, звукові образи, мелодійність*

***Karpus T., Pustovit V. Sound Images in the Poetic Heritage of Oleksandr Oles.** The article analyses sound images in the writer's poetic heritage. The researcher focuses on sound recording as one of the defining features of the author's poetics of Oleksandr Oles.*

***Key words:** poet, symbol, sound images, melody*

Віковий розвиток історії української літератури доводить, що найбільш бурхливими є роки, які припадають на помежів'я століть, адже зміна епох, письменницького покоління дає нові імена. Така доля судилася Олександрові Олесю, який своїми першими неспіливими поетичними кроками вступав разом з метрами національного слова, як І. Франко, Леся Українка, Б. Грінченко.

Леся Українка одна з перших помітила і визнала природжений талант художника слова, наділеного «Божою іскрою». Як згадує чоловік письменниці К. Квітка, вона «...по виході І тому віршів Олесь сказала, що він випередив її яко ліричний поет, і при тім не зажурилася і сказала тільки, їй вже писати ліричних віршів не варто» [3, с. 220]. І дійсно, тонкий лірик, уміло співав гімн краси й сили кохання, природи, долі свого народу, все це вкладаючи в наймелодійніші звуки.

Разом з цим, О. Олесь увійшов з плеядою митців-побратимів: В. Самійленком, М. Чернявським, С. Черкасенком, М. Вороним, Г. Чупринкою.

Творчість письменника завжди була в колі зацікавлення критики і літературознавців. Багато хто із дослідників поетичного доробку О. Олеся, зокрема П. Филипович, М. Зеров, В. Петров, В. Державин, доводили, що він був і залишився поетом свого покоління. Мають цікаві підходи до висвітлення творчості митця праці минулого століття В. Петрова, М. Неврлого, А. Лукіяненко, Г. Козачука, М. Грушевського, О. Бабишкіна. У наукових розвідках сучасності, зокрема Р. Радишевського, Ю. Коваліва, О. Камінчук, П. Ляшкевича, І. Цуркана заперечуються спроби примітивізації та спрощеного трактування усієї спадщини О. Олеся.

Для кожного українця ім'я О. Олеся спадає на згадку, коли звучать перші акорди пісні «Чари ночі»: «Сміються, плачуть солов'ї / І б'ють піснями в груди / «Цілуй, цілуй, цілуй її / знов молодість не буде» [2]. Справді, поет, складаючи свої вірші-пісні, прагнув вигравати їх на музичних інструментах – арфі, лірі, кобзі, які були у великій згоді з його музою. На думку самого поета, музика може найтонше передати стан душі, боротьбу й суперечку людських почуттів. З огляду на це, надзвичайного важливим і великим був внесок у музичну скарбницю України таких композиторів, як Микола Лисенко, Яків Степовий, Кирило Стеценко, Станіслав Людкевич, які дали нове життя творам Олександра Олеся. Вони поклали його поезію на музику, що набула ще більшого звучання і обрамлення.

Через те й поезія Олександра Олеся, сповнена загадкових ритмів мелодій, тонів і справді моцартівської легкості, стала невичерпним джерелом для композиторів з усього світу. Музикознавці нараховують більше ста композиторів, які поклали

Олесеві рядки на музику, створивши музичні твори різних жанрів: солоспіви, хори, мелодекламації, опери, музика до вистав, пісні для дітей.

Такий Олександр Олесь. У нього завжди «пісня ранку на устах», у всеобіймаючому напливі почуттів він із самою природою на « ти» і освідчується їй мовою степового вітру: «Ми йдемо... Шумлять гаї / Ллються пахощі розкішні / Щось кричать нам солов'ї / Щось шепечуть трави пишні» («Не забуду я... о, ні!»)[2]. Йому вдавалося ловити ритми і мелодії гаїв і поля, музикою слова дихав у нього кожен образ. Це був голос самої української землі, що заговорила мовою музики.

Пейзажна лірика Олександра Олеся – це гімн природі, її неповторної краси. В одному випадку це поетичні акварелі, які сприймаються лише зором: «Вишиває осінь на конві зеленій / Золоті квітки / Квіти оживають, і з дерев спадають / Жовті нагідки» («Щороку») [2].

Як відомо, Олександра Олеся кращі вірші – гімни весні й любові – створив у київський період свого життя.

Неповторний Олесь у морських пейзажах. Взагалі, після Лесі Українки він є одним з найкращих поетів-мариністів. До опису чарівного і могутнього, грізного і водночас привабливого моря поет звертався не раз, висловлюючи волелюбні устремління: «Море і море! Блакить і блакить... / Крил мені, крил! Щоб туди полетіть! / Чайкою в небі над морем спинитись, / Дихать і в далеч за обрій дивитись» [2].

Олесь часто звертався до одних і тих же тем, образів. Але навіть такі повтори не дають підстав, поза окремим винятком, назвати його поезію одноманітною чи монотонною. Він дбав про багатство художньо-виражальних засобів для підсилення виразності образу, розкриття авторських задумів, про нові відтінки, нюанси в музиці вірша і його кольорових тонах. Мабуть, це дало підстави М. Грушевському назвати Олесья «поетом напівтонів» і «найсильнішим представником українського символізму» [1, с. 257].

Перспективи подальшого дослідження поетичного доробку О. Олесья вбачаємо у висвітленні колористики образів і дослідженні символіки.

Література

1. Грушевський М. Поезія Олесья. *Українське слово*: хрестоматія укр. літ-ри та літ. критики ХХ ст. : у 3 кн. / упоряд. В. Яременко. Київ : Рось, 1994. Кн. 1. С. 257–265.
2. Олесь О. Поезії URL: http://www.pysar.net/virsz.php?poet_id=50&virsz_id=58
3. Спогади про Лесю Українку. К. : Дніпро, 1971.

Кобилко Н.А.

*кандидат філологічних наук,
старший викладач кафедри соціально-гуманітарних дисциплін
Харківський національний університет внутрішніх справ*

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ЛІТЕРАТУРИ ПЕРІОДУ РЕВОЛЮЦІЇ ГІДНОСТІ

Анотація. У статті досліджено вплив Революції Гідності на розвиток сучасної української літератури, визначено художні особливості творів про Євромайдан. Події 2014 року стали підґрунтям для формування жанрового різноманіття художньої літератури. Майже відразу з'являється майданна поезія, укладаються антології. Прозові твори зазнали

більшої трансформації: від нотаток, блогів, коментарів у соціальних мережах до мемуарної літератури та романів.

Ключові слова: сучасний літературний процес, Революція Гідності, Євромайдан, воєнна проза, нон-фікшн.

Kobylko N. Artistic Features of the Literature Period of the Revolution of Dignity. *The article examines the influence of the Revolution of Dignity on the development of modern Ukrainian literature, identifies the artistic features of works about Euromaidan. The events of 2014 became the basis for the formation of genre diversity of fiction. Maidan poetry appears almost immediately, anthologies are compiled. Prose works have undergone a major transformation: from notes, blogs, comments on social networks to memoirs and novels.*

Key words: modern literary process, Revolution of Dignity, Euromaidan, military prose, non-fiction.

У сучасному літературному процесі тема Євромайдану та російсько-української війни на Донбасі не втрачає своєї актуальності. У той же час вона досить широка та багатогранна. Письменники були серед активістів, тому першими намагалися правдиво описати події переломного для українського суспільства 2014 року. Їхні твори вирізняються незаангажованістю, а тому повертають довіру народу до літератури. Це у свою чергу зумовлює як жанрову різноманітність, так і специфіку форм побутування. Літературознавець Я. Поліщук зазначає: «Голос письменника знову став найвищою мірою затребуваний, що й викликало шквал різного роду виступів – усних (на Майдані діяв лекторій, проводилися літературні читання), друкованих (головно, у пресі, але поширюваних також у вигляді листівок), медійних (тиражованих через різноманітні ресурси Мережі)» [1, с. 12]. У цей час з'явилося чимало анонімних творів, авторство яких з'ясувалося згодом. Популярна поезія була пройнята почуттями болю, гордості, непереможності, готовності йти до кінця. Вона відображала емоції майданівців, була близькою кожному, тому й сприймалася як народна.

Література періоду Революції Гідності активно поповнюється публіцистичними та художніми творами. Коло літераторів розширюється й охоплює професійних письменників, журналістів, блогерів, активістів і волонтерів. Перші успішні спроби відображення подій 2013–2014 років простежуємо в жанрі нон-фікшн і публіцистиці. Це насамперед книги репортажів, інтерв'ю з очевидцями, розслідування. На нашу думку, на особливу увагу заслуговують «Майдан. Нерозказана історія» Соні Кошкіної, «Євромайдан [Звичайні герої]» Наталі Гук, книга-альбом «94 дні.

Євромайдан очима ТСН». Відтворюючи події Революції Гідності, автори вдаються до різних методів. Одні на сторінках своїх творів зосереджуються на хронології та географії Майдану, інші – заглиблюються у внутрішній світ головних героїв.

Крім публіцистичних і документальних творів, сучасний літературний процес поповнюється і художніми. Спочатку з'являється революційна поезія. Світ побачили такі антології, як «Небесна сотня» та «Євромайдан. Лірична хроніка». Не можемо залишити поза увагою збірку «Євромайдан: хроніка відчуттів», авторами якої є знані письменники: Сергій Жадан, Тарас Прохасько, Ігор Ципердюк, Юрій Андрухович, Юрій Винничук. Як стверджує Я. Поліщук, митці подають зміну сприйняття революції в хронологічному порядку – від перших романтичних настроїв до трагічного завершення. У той же час кожен письменник вирізняється творчою манерою, а отже, у збірці зібрано різні погляди на події Євромайдану.

До теми Революції Гідності звертаються митці і в прозових жанрах. Так література поповнюється романами, повістями, есеями, хроніками. Чимало книг виходять у двох мовних версіях – українській і російській. На нашу думку, популярність книжок-білінгвів зумовлена тим, що Майдан, як і російсько-українська війна на Донбасі, об'єднав людей, які різняться мовою, національністю, віросповіданням, але переслідують одну мету – створення вільної європейської країни. Варто згадати роман Євгена Положія «Гловайськ» і повість Марка Рудневича «Я з небесної сотні».

Деякі письменники події Євромайдану подають як другорядні сюжетні лінії, а твір ускладнюють іншими мікросюжетами. Цим вони загострюють увагу читача не лише на проблемах національної гідності, самопожертви, а й спонукають до роздумів про добро і зло, ціну правди, мету існування людини. Цікавими з цієї точки зору є романи Вікторії Амеліної «Синдром листопаду» та Люко Дашвар «Покров». Революція – це і місце усвідомлення своєї суті, і кінець душевного митарства.

На нашу думку, різні аспекти Майдану найкраще розкрито в таких жанрах, як хроніка та щоденник. Митці зосереджуються на документуванні подій, дотримуючись хронології, фіксації свідчень учасників. Книги вирізняються також мовою оповіді. Так для літературного проекту Оксани Забужко «Літопис самовидців. Дев'ять місяців українського спротиву» характерне експресивне мовлення, суржик, повтори, а «Щоденник Майдану» Андрія Куркова вирізняється стриманістю й докладністю. Письменники подають численні коментарі про політичну ситуацію в країні, наміри учасників революції. За допомогою цих деталей книги передають національний колорит подій Євромайдану [4].

Революція Гідності неабияк вплинула на розвиток сучасної української літератури. Письменники, літературознавці, критики переосмислили роль слова в суспільному житті країни. Для багатьох митців події Євромайдану відкрили нові можливості творчості. З'явилися нові літературні жанри, розширилися художні можливості епіки й лірики. Ми можемо стверджувати, що на сьогодні тема Революції Гідності, як і російсько-української війни на Донбасі, не вичерпана. Вона послугувала каталізатором розвитку літератури, її оновлення.

У той же час серед літературознавців і критиків немає однастайності в думках щодо якості художніх творів, адже писалися вони як спонтанний відгук на події, передавали відчуття майданівців. Чимало творів потребують ґрунтовної літературної обробки. Це насамперед «фейсбучні» нотатки й щоденникові записи. Перевагою такого виду «нової літератури» є її спорідненість із масовою культурою. Але якщо ми розглядаємо перспективу цих творів, то митцям варто працювати над художніми формами.

Література про Революцію Гідності активно поповнюється гібридними жанрами, які виникають на межі художнього й публіцистичного стилів. Так нотатки і коментарі журналістів, блоги й рефлексія активістів опрацьовуються письменниками й доходять до читача у вигляді есеїв. Прикладом змішування жанрів і стилів є культурно-мистецький проєкт Антіна Мухарського, активними учасниками якого стали художники, музиканти й перформери [2, с. 174]. Постмайданний період розвитку української культури характеризується оновленням прийомів відображення дійсності, експериментаторством, експресією. Споживачами такої культури стає молодь, а отже, твори відповідають запитам сучасного суспільства.

Літературний процес ХХІ століття дослідниця О. Пухонська пропонує розглядати в аспекті травматичної пам'яті. У своїй науковій розвідці «Посттоталітарна пам'ять у сучасній літературній інтерпретації: українська версія» вона виділяє три етапи її становлення: 1) художні твори другої половини 1990-х років; 2) мистецький доробок першого десятиліття 2000-х років; 3) література після Революції Гідності. Трагічні події Євромайдану визначили основні вектори розвитку художньої літератури. Перший – твори про революцію («Покров» Люко Дашвар, «Під крилами великої Матері» Степан Процюк, «Вогняна зима» Андрій Кокотюха), другий – романи про війну на сході України («Іловайськ» Євген Положій, «Східний синдром» Юлія Ілюха, «Маріупольський процес» Галина Вдовиченко, «Чорне сонце» Василь Шкляр). Через прийом хронологічного картографування письменники апелюють до національної пам'яті, переосмислення радянського минулого. «Події Революції Гідності неодмінно сприймаються

у контексті тривалої боротьби супроти його привидів, присутніх не лише в моделі поведінки політичних еліт, але й неодмінно у свідомості соціуму» [3, с. 216]. Літературознавиця О. Пухонська вважає, що головною заслугою майданної літератури є знаходження ментального дому, тобто остаточне очищення національної пам'яті.

Війна на Донбасі, як продовження Євромайдану, у творах сучасних авторів зображується через призму ментальної роздільності: Західна і Східна України, а відтак, «укропи» або «бандерівці» й «ополченці». Ми простежуємо чіткий поділ на свій і чужий у межах однієї держави. На нашу думку, ця межа гостро відчувається як у романах про війну, так і про Революцію Гідності. Чужим виступає не лише ворог, який прагне територіального розмежування, а й байдужий спостерігач.

Сучасна українська література засвідчує процес відновлення травматичної пам'яті минулого і творення пам'яті сьогодення. Письменники намагаються звільнитися від тягаря радянських міфів. Вони не естетизують дійсність, не дають власної оцінки, а наштовхують читача до роздумів: чи продовжувати жити примарними ідеалами минулого, чи творити свій національний простір.

Аналізуючи майданно-воєнну прозу авторів чоловіків і жінок, можна виокремити такі її особливості: по-перше, у жіночій прозі наявний сильний емоційний струмінь, у той час як чоловіки зосереджують свою увагу на деталізації подій; по-друге, жінки творять живі людські характери, а чоловіки здебільшого описують хід подій. Проте у своїй сукупності художній доробок митців подає широку панораму подій кінця 2013 – початку 2021 року. На думку дослідника О. Коцарева, вписування війни та революції в культурний процес творить нові літературні архетипи.

Отже, Революція Гідності є надзвичайно важливою подією незалежної України. Вона чітко окреслила межі перехідного періоду суспільного та культурного розвитку. Майдан став підґрунтям для формування жанрового різноманіття художньої літератури. Майже відразу з'являється майданна поезія, укладаються антології. Прозові твори зазнали більшої трансформації: від нотаток, блогів, коментарів у соціальних мережах до мемуарної літератури та романів. На сьогодні тема Революції Гідності, як і війни на сході країни, повною мірою не розкрита. У літературознавстві немає єдиного підходу до аналізу мистецького доробку письменників. Проте не заперечним залишається той факт, що майданно-воєнна проза займає свою нішу в сучасному українському літературному дискурсі.

Література

1. Поліщук Я. Ефект Євромайдану і література. *Слово і Час*. 2015. №10. С. 3–17.
2. Поліщук Я. Література майданного гарту. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*: зб. наук. праць (філологічні науки). 2015. №6. С. 172–176.
3. Пухонська О. Посттоталітарна пам'ять у сучасній літературній інтерпретації: українська версія. *Науковий вісник Ужгородського університету*. Серія: Філологія. 2016. Вип. 2 (36). С. 214–218.
4. Улюра Г. Майдан і література: теперішнє тривале недосконале. URL: https://lb.ua/culture/2018/11/21/412956_maydan_i_literatura_teperishnie.html.

Козій О.Б.

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри лінгводидактики та іноземних мов
Центральноукраїнський державний педагогічний університет
імені Володимира Винниченка

**ВТРУЧАННЯ ЛЮДИНИ У ПРИРОДУ У ЛІТЕРАТУРНИХ
ТВОРАХ: ЕТИЧНИЙ АСПЕКТ**

Анотація. *Письменники різних епох та у різній творчій манері – від фантастичної до сатирично-викривальної – зверталися до бажання людини змінити природу. У статті робиться спроба компаративного аналізу творів М.Шеллі, Г.Уеллса та М.Булгакова крізь призму етичного аспекту втручання людини у природні процеси.*

Ключові слова: *людина і природа, перетворення і створення, етичний аспект, моральна відповідальність.*

Kozii O.B. Human Intervention in Nature in Literary Works: Ethical Aspect. *The article examines M. Shelley's «Frankenstein» as an example of the so-called second wave of English gothic novel. M. Shelley's talent hides not only in the skill of an unexpected and horrifying plot but also in the depth of ethic problems touched. M. Shelley skillfully deals with the aspects of human's responsibility in the case of interrupting into nature's processes. M. Shelley's creative method is a combination of romantic gothic trend and has many features of the Enlightenment philosophy.*

Key words: *gothic novel, ethic problems, responsibility, the nature of horror, the creator and his creature.*

Наукові відкриття підсилюють віру людини у власні сили й здатність творити. Письменники різних епох та у різній творчій манері – від фантастичної до сатирично-викривальної – зверталися до бажання людини змінити природу.

Ми ж торкнемося проблеми створення людини у готичному романі М. Шеллі «Франкенштейн», фантастичному творі Г. Уеллса «Острів доктора Моро» та повісті М. Булгакова «Собаче серце».

Мотиви героїв є різними. Віктор Франкенштейн – «батько» істоти, що мала стати надлюдиною, із роману М. Шеллі відзначає, «що завжди прагнув пізнати таємниці природи» [8, с. 41]. Ним керує шляхетна мета «позбавити людину від хвороб, зробити невразливою для смерті» [8, с. 42]. У творчому методі М.Шеллі простежуємо синтез між романтико-готичним звертанням до природи людського страху та етично-філософськими постулатами Просвітництва. Останні полягають у порушенні питання про людське щастя. Створена науковцем потвора має надзвичайний потенціал. Багато в чому це справді надлюдина: його високий зріст нагадує велетнів, що за легендами населяли планету в прадавній Золотий вік; це створіння володіє надзвичайною фізичною силою, невразливе до холоду й спеки, стійке перед голодом і втомою. Народжений у лабораторії, цей «новий Прометей», є більш цілісним і органічним, аніж звичайні люди. Створений зі шматків людських тіл цей «Адам» вільний від їх (людей) уродженого гріха й численних вад. Надзвичайно сильне тіло істоти навіть не потребує для життя м'яса вбитих тварин: харчуючись ягодами, горіхами і коріннями, це створіння є органічною частиною природи, оскільки дотримується гуманістичних принципів мирного співіснування з усім живим. Душа, що живе у потворному тілі, є чистою й відкритою. Творіння Віктора Франкенштейна дуже здібне, швидко вчиться говорити й читати, працювати й мислити. Істота не має пам'яті, тому дивиться на світ очима наївної новонародженої дитини. Серце «нового Прометєя» відкрите для приязні й любові, яку він пропонує людям, але вони через страх, нав'язаний стереотипним світосприйняттям, натомість прагнуть його убити.

Пам'ять Шарикова (М. Булгаков «Собаче серце») натомість є пам'яттю люмпена Чугункіна та пса Шарика, якого подібні Чугункінби не раз били, ганяли та обливали окропом. Професор Преображенський є світилом медицини, людиною надзвичайно ерудованою та проникливою, в той же час і досить суперечливою постаттю. Герой прагне вдосконалення людської

природи, та його досліди з омолодження мають переважно комерційну спрямованість: він допомагає продовжити фізичну молодість та можливість отримувати тілесні втіхи тим, хто має гроші і владу. Професор із сарказмом ставиться до сучасної йому влади пролетарів, водночас користуючись протекторатом її вищих ешелонів. Він хоче, незважаючи на матеріал, з якого був «зліплений» Поліграф Поліграфович, зробити з останнього достойного члена суспільства. Всупереч власному постулату у поведженні із живим створінням керуватися лише ласкою, з перших днів існування Шарикова у новій іпостасі, ставиться до нього із зневагою та презирством.

Якщо герої-науковці із творів М. Шеллі та М. Булгакова самі озвучують мотиви, які підштовхують їх до експериментів, а саме удосконалення людської природи, то доктор Моро із роману Г. Уеллса нічого не відкриває оповідачеві. З самого початку перебування на острові страждань оповідач відчуває протиприродність доктора, неприємну особливість злого генія. Підсвідомо молодого чоловіка наповнювало «гидливе тремтіння, мов доторк чогось нечистого» [7, с. 107–108]. Науковець у романі англійського фантаста вдається до перетворення тварин на людей (щоправда лише зовнішнього). Його острів стає жажливим сюрреалістичним видінням, моторошно-гротескною пародією на великий людський світ. Звіро-людство, створене Моро, має кілька рас, зовнішність та риси характеру яких залежать від тварин, котрі стали матеріалом для їх створення. Ось якими постають перед оповідачем і читачами спотворені вченим коні: «волосся у них було схоже на конячі гриви, «тіла були ненормально видовженими» [7, с. 100]. Письменник наділяє істот навіть не характерами тварин, а людським стереотипним уявленням про них: собако-людина стає вірним товаришем оповідача, гієно-люди є жорстокими, а ті, що мали мавп за предків, в усьому намагаються наслідувати у поведінці людей, навіть створюють свій власний соціум. Свого творця Моро вони вважають за Бога, укладають Закон і дотримуються його. Закон керує і життям людо-котів. Але в дотриманні його вони надзвичайно непостійні: «коли спадали сутінки, у них з'являлося бажання полювати і вони наважувалися на таке, про що вдень і не мріяли» [7, с. 144]. Письменник відзначає і їх показовість щодо дотримання Закону, який вони «крадькома порушували лише вночі; при сонячному світлі істоти свято його (Закон) поважали» [7, с. 144].

Оповідач не одноразово замислюється про приналежність побачених на острові створінь чи то до людей, чи до тваринного світу. Врешті він доходить висновку, що то були «тварини, що набули людської подоби внаслідок надзвичайних успіхів вівісекції» [7, с. 134]. То чим же є подібне

ставлення до обмежень соціального інституту – тваринним страхом, подібним до страху перед вогнем чи людським духом протиріччя? За допомогою мотиву наукового експерименту двоїстість людської особистості простежує Р.-Л. Стівенсон у «Химерній пригоді з доктором Джекілом та містером Хайдом». Англійський неоромантик відзначає, що кожна людина «містить у собі не одну істоту, а дві» [6, с. 46]. У згаданому творі письменник вдається до експерименту, аби довести (чи спростувати?), що у результаті розділення людське життя стане вільним від усього, «що робить його нестерпним» [6, с. 47]. Та митець вивільняє не світлу, а темну сторону особистості, доводить її самостійність та самодостатність, оскільки «зло, позбувшись високих поривань і докорів сумління кращого свого двійника, зможе простувати власним шляхом» [6, с. 47]. Соціальна сторона життя сприймається не лише Хайдом, а й Джекілом, як тягар, що сковає справжню сутність живої істоти (розглядаючи твори Г. Уеллса й Р.-Л. Стівенсона в одному контексті, говоримо не лише про людей). Тому й дотримання Закону є не свідомим актом, а результатом ментального насильства: істоти, створені Моро, «були загіпнотизовані, їм було нав'язано неможливість одного й недозволеність іншого, і всі ці заборони настільки міцно вкоренилися у їхньому недосконалому мозку, що виключали будь-яку можливість непокори» [7, с. 143].

В процесі своїх жажливих дослідів Моро приходить до висновку, що його творіння не мають майбутнього, «оскільки були здатні розмножуватися, та їх нащадки не наслідували від батьків людських рис і швидко помирали» [7, с. 144]. Якщо герой М. Булгакова (тобто Поліграф Поліграфович) знову стає на чотири лапи внаслідок другої операції, то звіро-люди Моро переборюють перетворення, мов хворобу, і повертаються до первинного стану. Оповідач відзначає, що «з кожним днем зникала їх схожість з людьми: [...] вони припиняли одягатися» [7, с. 179] та починали вкриватися хутром. Письменник увиразнює твірну силу природи, її здатність до відродження та відновлення, що, незважаючи на наругу, знаходить резерви, аби отямитися від втручання людини.

Не можемо залишити поза увагою почуття та відчуття створінь, що з'являються внаслідок експериментів. Вони знаходяться на маргінесі світобудови. Якщо в романі Г. Уеллса звіро-люди є просто зміненими ззовні та добре вимуштруваними тваринами, то творіння Віктора Франкенштейна (М. Шеллі «Франкенштейн») та професора Преображенського (М. Булгаков «Собаче серце») час від часу ставлять питання – собі, своїм творцям, читачам – про доцільність власної появи на світ. Так створений Франкенштейном філософ із душею людини і ззовні схожий на нічне

страхіння після втечі розмірковує над сенсом свого життя і своїм місцем у ньому. Це ставить його у глухий кут, оскільки «не знає ким і коли був створений» [8, с. 132]. Досить різкий у діях і судженнях Поліграф Поліграфович (М. Булгаков «Собаче серце») справедливо обвинувачує світл медицини, котрі дали йому життя, у грубому зневажливому ставленні та нарузі: «Схопили тварину, розпанахали ножем голову, а тепер нехтують» [1, с. 383]. Далі він досить таки справедливо підкреслює необхідність моральної відповідальності науковців щодо змін, відзначає право кожного створіння на визначене природою життя: «Я, може, – апелює до науковців Шариков, – свого дозволу на операцію не давав» [1, с. 383]. Хоча важко визначити, кому насправді належать ці розпачливі слова: ласкавому псу Шарику чи п'яниці Климю.

Герой М. Шеллі, побачивши своє творіння, сповнюється розчаруванням і страхом. Він «із тремтінням згадує безумний ентузіазм, що підштовхував» його якомога скоріше «створити власного підступного ворога» [8, с. 207]. Подібно до А. де Сент-Екзюпері, що порушує питання про моральну відповідальність «за тих, кого ми приручили» [5, с. 201], до такої ж, якщо не вагомішої відповідальності апелюють М. Булгаков та М. Шеллі. Герої-науковці беруть на себе зобов'язання Бога, створюючи нових істот. Творіння Віктора Франкенштейна з роману М.Шеллі порушує питання про відповідальність перед ним його творця., відзначає, що ніхто не має права грати життями: «Навіть ти, мій творець, – у розпачі вигукує істота, – ненавидиш і відштовхуєш мене, своє творіння [...]. Ти хочеш вбити мене. Та як ти можеш так грати життям» [8, с. 109]. Для М.Шеллі справжня причина трагічного фіналу полягає зовсім не у тому, що світ людей знаходиться у полоні стереотипів. Як відомо, твір письменниці був вдалим літературним експериментом. Задум роману народився вночі, коли перед внутрішнім зором М.Шеллі постає видіння жажливого створіння. У передмові до твору вона потім напише про причину свого жаху: «Що може бути жажливішим за людські спроби наслідувати неповторні Божі створіння?» [8, с. 12].

Професор Преображенський (М. Булгаков «Собаче серце») схильний до самоаналізу й самокритики. Згодом він приходить до висновку, що втручання у твірні сили природи може призвести до жажливих наслідків. Своєму учневі і колезі Борменталю він ставить питання: «Ви знаєте, яку роботу я виконав – то не можливо досягнути» [1, с. 408]. І сам відповідає: «Для того, аби одного чудового дня милого пса перетворити на таку гидоту, що волосся стає дибки» [1, с. 408]. Та Борменталю, незважаючи на такий

результат не полишають амбіції взяти на себе роль Бога, якщо не створивши, то давши друге життя генієві, використавши мозок не пияка і люмпена, а, наприклад, філософа Спінози. Але його вчитель не пристає на це. Повертаючись до твору Г. Уеллса, відзначимо, що письменник робить такий висновок: «Вивчення природи робить людину [...] такою ж безжальною, як і сама природа» [7, с. 138]. Говорячи про булгаковського героя (а саме Преображенського), перефразуємо: перетворення природи робить людину такою ж мудрою, як і природа. Ось як він відповідає Борменталеві: «Навіщо штучно творити Спіноз, коли будь-яка баба зможе народити його коли-завгодно» [1, с. 408]. Він приходить до філософського узагальнення про логічність і своєчасність появи геніїв, про доречність усіх природних процесів: «Людство саме піклується про себе і шляхом еволюції виділяє з маси усіякої гидоти та створює десятками видатних геніїв, що прикрашають землю» [1, с. 408].

У оповідача із твору Г. Уеллса «Острів доктора Моро» споглядання за жахливими та непотрібними стражданнями створінь ученого спричиняє кризу світосприйняття. Передаючи внутрішнє мовлення героя, письменник вдається до співставлення логіки інстинктів, доцільності природних явищ та насильства над усім цим задля якихось незрозумілих цілей: на початку перебування на острові героя охоплює жах, коли він бачить спотворених та змучених болем тварин та уявляє їх страждання. Спостерігаючи за тим, як звіро-люди чи то створюють власний соціум, чи то наслідують людський, молодий чоловік приходить до висновку про логічність і зрозумілість інстинктів, про те, що будь-який соціальний устрій є насильством. «Раніше, – говорить оповідач, – вони були тваринами, їх інстинкти були пристосовані до навколишніх умов, і вони були щасливими настільки, наскільки можуть бути щасливими живі істоти» [7, с. 156]. Феномен соціуму Г. Уеллс розглядає подібно до цитованого вище Р.-Л. Стівенсона: «Вони (звіро-люди) були зв'язаними людськими умовностями, життя їхнє було сповнене страху» [7, с. 156].

Тож поглянувши під новим кутом зору на класичні твори, можемо підсумувати: письменники захоплюються науковим ентузіазмом своїх героїв, поважають їхні бажання удосконалити людину й світ, та все ж доводять невчасність подібних експериментів. Літератори увиразнюють неправомірність втручання людини у природні процеси, доводячи силу природи та її здатність до відновлення й відродження після наруги, а також караючи творців руками їхніх же створінь.

Література

1. Булгаков М. Собачье сердце. Повести и рассказы. М. : Правда, 1990. 464 с.
2. Вечірко О., Вибрик О. Метаморфози душі героїв М.Булгакова, Ф.Кафки, М.Хвильового. *Наукові записки*. Серія: філологічні науки (літературознавство). Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В.Винниченка, 2004. Вип. 61. С. 64–71.
3. Гурдуз А.І., Здоренко К.І. Шляхи Франкенштейна: творчий діалог Брайана Олдісса – Мері Шеллі. *Новітня філологія*. Миколаїв, 2007. №7. С. 138–145.
4. Гурдуз А.І., Здоренко К.І. Образ і комплекс Франкенштейна в романах Брайана Олдісса і Юрія Смолича. URL: http://www.bdpu.org/scientific_published/ukr_lit_2008/Gurduz_Zdorenko/vievw.
5. Сент-Екзюпері А. де. Планета людей. К. : Молодь, 1984. 232 с.
6. Стівенсон Р.-Л. Твори: в 5 т. К. : Вид-во «Українознавство», 1995. Т.2. 352 с.
7. Уэллс Г. Война миров: романы / пер.с англ. Х. : Вища шк. Изд-во при ХГУ, 1987. 454 с.
8. Шелли М. Франкенштейн: роман. К. : Украинская медиа компания, 2009. 256 с.

Колошук Н.Г.

*доктор філологічних наук, професор
професор кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури
Волинський національний університет
імені Лесі Українки*

**ІНТЕРПРЕТАЦІЯ НЕФІКЦІЙНОГО ТЕКСТУ: ОБГОВОРЮЄМО
КНИГУ С. АЛЕКСІЄВИЧ «ЧАС SECOND-HAND»**

Анотація. У статті йдеться про обговорення книги С. Алексієвич «Час second-hand» зі студентами, які вивчають спецкурс «Література факту». Звертаємо увагу на суперечності у відгуках на книгу, розглядаємо її поетику, зауваживши незбіжність читацьких «горизонтів очікування» та необхідність аргументованих суджень на підставі прочитаного. Зауважуємо відмінність аналізу нефікційної прози від аналізу белетристики: не завжди варто шукати ті елементи художньої

структури, які у белетристиці важливі передусім (сюжет, система персонажів, нараційна структура, стиль тощо). Натомість стосовно прози nonfiction важливо з'ясувати, як формувався авторський намір, збирався матеріал, якими способами він відібраний, оброблений, скомпонований. Враховуємо, що в документалістиці ХХ ст. особливе значення мають кінематографічні засоби.

Ключові слова: нефікційна проза, С. Алексієвич, книга «Час second-hand», реценція та poetика нефікційного тексту.

Koloshuk N. Interpretation of Nonfiction Text: Discussing the Book of S. Alexievich «Secondhand Time». The article deals with the discussion of the book of S. Alexievich «Secondhand Time» with students, who study the special course «Nonfiction». We pay attention to the contradiction in reviews on a book, examine its poetics, noticing divergences of readers' «horizons of expectation», and we mark the necessity of the argued judgments on the basis of reading. Note the difference between analysis of nonfiction prose and fiction: it is not always necessary to look for those elements of artistic structure that are important in fiction above all (plot, character system, narrative structure, style etc.). Instead, it is important for nonfiction prose to understand how the author's intent was formed, material was collected, which ways it is selected, processed, assembled in. Note that cinematic means are particular importance in the nonfiction prose of the twentieth century.

Keywords: nonfiction prose, S. Alexievich, the book «Secondhand time», reception and poetics of non-fictional text.

Постановка проблеми. Перша і єдина в Білорусі нобелівська лауреатка Світлана Алексієвич, прийшовши в літературу на початку 1980-х услід представникам білоруської документальної прози повоєнного покоління (у Нобелівській промові вона назвала своїми літературними вчителями саме білоруських прозаїків цієї генерації – Василя Бикова, Алєся Адамовіча та ін.), наразі стала широко знаною. А щойно після присудження нагород 2015-го опитування на сайті Нобелівського комітету засвідчило, що про неї чули тільки 12% користувачів.

Про рішення шведських академіків стало відомо 8 жовтня 2015 року; за ним, С. Алексієвич було відзначено «за її багатоголосу творчість – пам'ятник стражданню і мужності у наш час». Уперше за півстоліття премія була присуджена письменникові, який переважно працює в жанрі документальної літератури, і вперше найвідомішою премією з літератури відзначено професійного журналіста.

Факт нагородження саме Світлани Алексієвич було сприйнято неоднозначно у неї на батьківщині (на теренах Білорусі, Росії та України, які так чи інакше причетні до життя і творчості письменниці) з різних причин. Серед відгуків про нобелівського лауреата 2015 року були і різко негативні. Один із них був опублікований миттєво (у той самий день, коли оголошено про рішення Нобелівського комітету!) – стаття білоруського журналіста Александра Новікова. Він безапеляційно висловив свій нищівний присуд не лише письменниці, але й Нобелівському журі, яке, на його думку, засвідчило деградацію самого інституту цієї нагороди: «Мені ясно одне – Нобелівська премія з літератури політизована. Захід [її присудження – *Н.К.*] перетворюється у фарс. Адже у С. Алексієвич немає ніякої прози. Не можуть навіть розібратися – в якому жанрі вона пише. Та ні в якому. То справа експертів-журналістів визначати те, що видає “письменниця”. Але до художньої літератури її книги жодного стосунку не мають. Більше того, вони наскрізь брехливі. Такий висновок я можу зробити на підставі аналізу її “Цинкових хлопчиків”. Мені просто неможливо замилити очі, оскільки я був в Афганістані як радник у 1986-88 роках. У 1988 році в Кабулі була і С. Алексієвич. Таку брехню, як у її книзі, я ніколи не зустрічав. <...> За дисиденткою С. Алексієвич стоїть певна група людей, котрі, як виявилося, хоч із ...надцятої спроби, але можуть впливати на представників Шведської академії» [7].

Відома російська письменниця Татьяна Толстая висловила наступного дня, коли на зустрічі з читачами її спитали про нового лауреата: «По-моєму, це для всіх чергове розчарування у позиції Нобелівського комітету, котрий грається у ці публіцистичні ігри й зовсім забув, що є література. Це – черговий плювок у літературу, це – чергове висування на перший план політики, публіцистики, правильних і потрібних тем, потрібних больових точок. А цих больових точок, знаєте, як грибів у лісі. Так ось, то все нечесні прийоми – видавати ці нагороди за те, що хтось, розумієте, “голосніший”. І працювати на таких простих витисканнях сльози – не література, це навіть до жодного мистецтва не наближається. Алексієвич працює грубими методами, як раніше це називалося – “серпом по яйцях”» [12].

Деякі російські автори не приховували свого обурення тим, що премію отримала білоруска, а не російська письменниця. Публіцистка Ольга Туханіна у своєму блозі на сайті «Русская idea» навіть заявила про русофобію, приписуючи її членам Нобелівського комітету та разом і всім жителям колишнього СРСР, які нині поза Росією вже не вважають себе її громадянами: «Тут треба віддати належне езуйтству Нобелівського комітету.

Не можна було давати премію громадянці Росії. Хитрий Путін тут таки присвоїв би її собі, привітав би автора, запросив би у Кремль. Не йти? Та якось по-дурному. У катівню ніхто не тягне. Навпаки – дарують букети і зовуть на федеральні канали. Тому вибір і припав на Алексієвич. Премія дісталась Білорусі, а не Росії. Разом із тим, книги Алексієвич написані російською і в своїй промові вона говорить більше про руських, ніж про ще когось. Цей хитрий трюк використовує не лише Нобелівський комітет. Він характерний для багатьох колишніх громадян Радянського Союзу, котрі сьогодні живуть у ближньому зарубіжжі. “До нас ви не лізьте, ми незалежні, а от про вас ми будемо розважати зі знанням справи – ми ж із Союзу, усе про цих руських знаємо і готові розповісти про них усьому іншому світові”. <...> Світлана Алексієвич – волаюча нездара. Це, як раніш казали, переможна сірість. У людини абсолютна літературна глухота: на слово, на асоціації, на алюзії. <...> Власне, у цьому і є вся суть творчості Алексієвич. Вона слухає, можливо, так, але нічого не чує і не розуміє» [11].

Очевидно, у таких відгуках маємо справу не лише з неприйняттям творчості С. Алексієвич, але й із ксенофобією, імперським шовінізмом (білоруська письменниця для росіян, як бачимо зі зверхніх чи роздратованих висловлень Т. Толстой та О. Туханіної, апіорі не може стояти поряд із російськими), а також із нерозумінням та абсолютним невіглаством щодо літератури nonfiction.

Аналіз останніх досліджень та публікацій, у яких започатковано розв’язання проблеми. Бібліографія українських публікацій про С. Алексієвич (посилаємося на бібліографів Т.І. Мілашенко та Н.І. Фоміну) [за публікацією О. Шинкаренка: 14] свідчить, що переважна їх кількість з’явилася вже після Нобелівської премії, та й то лише в жанрах рецензії або інтерв’ю. Грунтовніших досліджень досі нема, як нема їх і в Білорусі чи Росії. Якщо оглянути список українських публікацій у зворотньо-хронологічному порядку, то впадає в око: у 2015 р. й пізніше їх з’явилося десятки (автори – Ігор Вітович, Роман Гривінський, Дмитро Дроздовський, Наталія Кулик, Ярослав Поліщук, Іван Столярчук, Ігор Сюдюков, Олеся Яремчук та ін.), до 2015-го – усього кілька. Докладніше про рецепцію nonfiction як теоретичну проблему та спроби прочитання різножанрових текстів йшлося у моїй дисертації [див. автореферат: 5, с. 5, 32–33].

Актуальність дослідження. При переході письменника до розряду культових – а це часто трапляється з нобелівськими лауреатами – його починають читати значно більше, ніж до премії. На жаль, це зовсім не означає, що він буде адекватно прочитаний. У випадку зі С. Алексієвич важливо, щоб її знали не з поверхових суджень (на кшталт вище цитованих),

а прочитали неупереджено. **Мета** нашого дослідження: підсумувати досвід обговорень книги С. Алексієвич зі студентами, які вивчають спецкурс «Література факту» в магістратурі університету імені Лесі Українки. **Завдання:** передусім звернути увагу на суперечності критичної рецепції книги, проаналізувати її поетику, зауваживши незбіжність читацьких «горизонтів очікування» та необхідність аргументованих суджень на підставі прочитаного. Обговорюємо також відмінність в аналізі нефікційної прози та белетристики, – з останньою (тобто белетристикою) філологі-магістранти переважно мали справу впродовж свого попереднього навчання, оскільки нефікційні тексти наразі практично не входять до програм з історії чи теорії літератури.

Виклад основного матеріалу. Видані до Нобелівської премії прозові книги С. Алексієвич тепер об'єднуються загальною назвою «Червона людина. Голоси утопії»; назва пояснюється головним авторським задумом, що формувався, очевидно, поступово: показати свою країну (безперечно, це величезна радянська імперія – СРСР, громадянами якої досі почуваються чимало наших сучасників на пострадянських теренах) такою, якою вона була донедавна, оскільки на очах цілого світу вона вже безповоротно відійшла в минуле, будучи для сприйняття ззовні незбагненою, незрозумілою країною зужитого часу, ідей та міфів [див.: 2; 3; 4; 6; 13; 14].

Власне, у циклі С. Алексієвич усього п'ять книг, починаючи з «У війни не жіноче обличчя» / «У войны не женское лицо» (1983), яка одразу привернула увагу радянських читачів до цієї письменниці. Переклади українською почалися після четвертої книги – про Чорнобильську трагедію («Чорнобильська молитва», 1997), яку зовсім не випадково переклала й репрезентувала Оксана Забужко (1998). «Час second-hand» – другий варіант книги, яка видавалася у 1994 році під назвою «Зачаровані смертю»; у ній було десять історій, пов'язаних темою самогубства. У «Часі second-hand» їх уже двадцять, а тема самогубства відійшла на другий план.

Від початку свого професійного шляху С. Алексієвич пише nonfiction, переважно – документальну прозу. Її книжки присвячені переосмисленню радянського минулого через призму історій окремих людей – свідків війни (так званої Великої Вітчизняної) та катастроф. Сама вона називає свою жанрово-стильову форму «жанром людських голосів» [3; 6]. Найгрунтовнішою реалізацією глобального задуму «Червона людина. Голоси утопії» стала остання книга, яка розповідає про парадокси минулої радянської епохи упродовж приблизно півстоліття (у свідомості кількох поколінь), про бачення звичайними людьми нинішніх метаморфоз на пострадянському просторі. По суті, Нобелівською премією відзначено

суттєвий внесок письменниці з колишнього Радянського Союзу в руйнування могутньої радянської міфології, що виявилася надзвичайно дієвою й досі не втратила свого «чару» не лише в пострадянській Росії (плюс Білорусь та Україна), а й значною мірою на Заході. «Твори С. Алексієвич подібні до специфічних хронік second-hand, тобто часу, що минув, став у наших сьогodenних уявленнях чимось вторинним, хоча й не втратив певної актуальності. Доки живий у нашому суспільстві тип homo sovieticus, книги С. Алексієвич не втратять почитності й залишатимуться важливим свідченням епохи», – зазначає Ярослав Поліщук [9, с. 127].

Чимала хронологія видання нечисленних книг письменниці показує, що вона працює над кожною по кілька років, а то й десятиліттями; із кожною новою книгою робота ставала тривалішою. С. Алексієвич постійно збирає матеріал, відшукуючи майбутніх персонажів та намагаючись їх «розговорити». Про «технологію» такої праці вона розповіла після успіху першої книги (ішлося про зустрічі з жінками-фронтівочками Великої Вітчизняної війни): «Довго сиджу в незнайомому домі або квартирі, іноді цілий день. П'ємо чай, приміряємо недавно куплені кофточки, обговорюємо зачіски та кулінарні рецепти. Розглядаємо разом фотографії внуків. І от тоді... Через якийсь час, ніколи не знаєш, через який і чому, раптом настає той довгоочікуваний момент, коли людина відходить від канону – гіпсового та залізобетонного – як наші пам'ятники, і йде до себе. У себе. Починає згадувати не війну, а свою молодість. Шматок свого життя... Треба вловити цей момент. Не пропустити! Але часто після довгого дня, заповненого словами і фактами, залишається в пам'яті лише одна фраза (але яка!): “Я такою маленькою пішла на фронт, що за війну навіть підросла”. Її й залишаю у записнику, хоча на магнітофоні намотано десятки метрів. Чотири-п'ять касет...» [цит. за: 14].

Оглядаючи доробок письменниці, бачимо, що робота С. Алексієвич над мозаїчною «історією» радянської людини через фрагменти приватної людської пам'яті тривала впродовж 35 років, поступово формуючи цикл книжок про homo soveticus. Останню з п'яти книг – «Час секунд-хенд (кінець червоної людини)» – було видано російською мовою 2013 року. Завдяки київському видавництву «Дух і літера» вона з'явився в українському перекладі у тому ж 2013-му.

Під час неодноразового спілкування з українськими читачами С. Алексієвич ділилася своїми рефлексіями про те, до чого може призвести відсутність переусвідомлення радянського минулого [див.: 3; 4; 13]. У київському виступі 2016 року письменниця розповідала, що її спонукало до такого способу роботи, який вивів її за межі журналістики: «Коли я

навчалася на факультеті журналістики, то розуміла – мені не вистачає справжнього життя і я маю шукати своє місце в тому, чим займаюся. Сім років я працювала в газеті і відчувала себе там котом у мишоловці. Те, що мені особисто було цікаво в людині, зовсім не цікавило газету. Газета – це суто інформаційний світ. А коли ти – молода людина і хочеш сказати щось своє, звісно, банальностей тобі замало. <...> Я пам'ятаю, як в Україні ми з бабусяю ходили на базар, і там українські мужики – інваліди на візках – їхали напідпитку, щось співали і ліфчики продавали. Я чула, що вони говорять, як вони говорять!» – згадувала письменниця в інтерв'ю Марії Педоренко [8].

Однак вже при перших кроках своєї журналістсько-письменницької праці С. Алексієвич відчула й опір своєму прагненню розказати незвичну правду: «Щоправда, жінки, з якими я розмовляла, завжди казали мені: “Це ми тобі, дівчинко, розповіли, щоб ти зрозуміла, що таке війна, але писати треба зовсім інше. Ти почитай книги, почитай, як треба писати”. І коли книга вийшла, ці жінки раптом образилися на мене. <...> Книгу важко написати, але якщо працювати серйозно, книга має іти попереду масової свідомості, трохи випереджати час. Цього тобі, по-перше, не може пробачити влада, по-друге – люди. Це дуже важко, але це моя професія – писати чесно» [8]. Тим самим особливим способом – слухати «голоси» – збирався матеріал для всіх книг циклу «Червона людина». Вибрати «з гомону» крупинки зізнання про щось надзвичайно особисте, що вросло в загальну історію і стало непомітним за її «гіпсовими чи залізобетонними монументами», – ось у чому виявилася майстерність письменниці. Не кожному довіряють те, що розповідали їй.

Читати книги С. Алексієвич, на думку багатьох читачів, важко, тому що вони переповнені фактами, які розкривають страшні сторони нашого недавнього й нинішнього життя. «Час second-hand» у цьому сенсі – особливо нелегка книга. Однак сама письменниця не вважає, що лякати читача входить у її наміри: «Книги, які я пишу, – це не колекція жахів. Менш за все я хочу, щоби про мене говорили як про письменника катастроф. Я письменник цієї “Червоної імперії”. <...> Я збираю не маленькі історії, я збираю образ часу. <...> Аби наступні покоління пам'ятали, що за ідеї теж хтось має нести відповідальність» [8].

Книга «Час second-hand» прийнята тією ж ідеєю відновлення істинної правди, яку люди – сучасники і творці історії – знають для себе, але здебільшого не вважають гідною чи придатною для оприлюднення. Якщо підходити до книги з літературознавчою міркою і пробувати виявити, наприклад, сюжет чи персонажів, то доведеться розчаруватися: цей

інструментарій не працює. Тому починаємо обговорення з очевидних протиріч читацької рецепції та з особливої категорії – авторська інтенція (спрямованість задуму). До речі, суто мовний стиль у книгах С. Алексієвич не відзначається оригінальністю. Практично таке саме звучання має авторський голос у її інтерв'ю та публічних виступах на актуальні теми.

Персонажі книги «Час second-hand» являють своїми розповідями два виміри радянського абсурду – того, який існував за часів функціонування системи, і того, який залишився після її падіння, засвідчуючи ще більше безглуздя й жорстоку сутність імперії, – помітив Д. Дроздовський [2]. Книга складається із двох частин: 1) «Розрада апокаліпсисом. Із вуличного гомону та розмов на кухні (1991-2001). Десять історій у червоному інтер'єрі» та 2) «Звабливість порожнечі. Із вуличного гомону та розмов на кухні (2002-2012). Десять історій без інтер'єру». Викладені з мінімальним авторським коментарем та короткою передмовою «Нотатки співучасника».

«Комунізм мав божевільний план, – міркує авторка в цій передмові, – переробити “стару” людину, “ветхого Адама”. І це здійснилося... може, лише це й здійснилося. За сімдесят із гаком років у лабораторії марксизму-ленінізму створили окремих людський тип – homo soveticus. Хтось вважає, що це трагічний персонаж, а хтось називає його “совком”. Мені здається, я знаю цю людину, вона добре мені знайома, я з нею поруч, пліч-о-пліч, прожила чимало років. Вона – це я. Це мої знайомі, друзі, батьки» [1, с. 5-6].

Одразу після появи українського перекладу одна з рецензенток книги, Світлана Ільченко, відзначила: «Думаю, ніхто не чекав цього разу від білоруської письменниці легкого читива. Її книги, складені з монологів із мінімальним (так здається на перший погляд) авторським втручанням, завжди наповнені болем. У них десятки особистих історій, переважно трагічних, ніби Алексієвич тягне вивчати страждання... <...> Тому читати історії із “Часу second-hand” – нестерпно. Кожна з них потребує часу, щоб пережити. І неможливо з легкістю переходити від монологу до монологу, бо кожен із них прив'язує. Здається, найкращий спосіб – читати одну історію на день, не більше» [4].

Книга «Час second-hand» за своєю архітектонікою і змістом здалася цій рецензентці «колекцією голосів за два десятиріччя, досить умовно розподілених на дві частини». У рецензії йдеться про особливість таланту письменниці – здатність чути своїх майбутніх персонажів та викликати їх на одвертість: «Мусить бути емпатія, що йде від серця, і цьому, здається, неможливо навчитися на психологічному факультеті. Але не меншу роль відіграє той факт, що герої довіряють свою історію людині зі спільним

минулим, яка не може не зрозуміти. Алексієвич не намагається дистанціюватися від “людини-совка»» [4].

Розповіді, які потрапили до книги, С. Алексієвич записувала протягом останніх десятиріч, мандруючи всім колишнім Радянським Союзом. Місце зустрічі з тим чи іншим оповідачем здебільшого не позначене, хоча здебільшого читачеві легко відрізнити, де йдеться про Москву або Мінськ, а де – про провінційне місто чи містечко.

Трошки про методи своєї роботи Алексієвич говорить у передмові до цієї книги: *«Я шукала тих, хто намертво приріс до ідеї, впустив її в себе так, що не віддереш, – держава зробилася їхнім космосом, заступила їм усе, навіть власне життя»* [1, с. 6]. Ми чуємо розповіді різних людей, але майже ніколи не знаємо питань, які ставила їм письменниця. Може, просила розказати історію кохання, згадати близьких, пригадати життя «за Союзу», «за Сталіна», чи згадати про війну, «перестройку»? За словами С. Алексієвич, вона вишукує *«крихти з історії “хатнього”... “внутрішнього” соціалізму»* [1, с. 6–9]. Тут же заявляє, що пише *«історію почуттів»* звичайних людей. Насправді невидимої читачеві авторської роботи в книгах Алексієвич надзвичайно багато, адже із записаного треба було відібрати саме те, що відповідало головному задумові. Так само багато й відповідальності за неї, і це та робота й відповідальність, на яку здатний далеко не кожний журналіст.

Але й не всі читачі готові вірити таким розповідям. Уже згадана О. Туханіна сприйняла правдивість «голосів» С. Алексієвич скептично: *«Всі герої її інтерв'ю стилістично говорять цілком однаково. Старі, молоді, ветерани Великої Вітчизняної і ветерани Афганістану, чоловіки, жінки – всі до одного вигадані, все це безмежно фальшиве. Всі її герої говорять навзрид, всі вони безмежно страждають. Цей жанр у нашій літературі завжди називався “вагонна пісня”. <...> Сопливий переказ жахів війни для тіток, котрі вважають себе інтелігентками»* [11].

Документальні тексти можуть лишати враження «нібито непричетності» авторки. Але насправді в будь-якій книзі можемо відшукати очевидні сліди авторського втручання. Навіть якщо С. Алексієвич лише іноді дозволяє собі залишити власні репліки, пояснення, здебільшого кілька речень на початку чи наприкінці чужої розповіді, та й то – не кожної. Три крапки, якими обриваються речення, можна було би назвати швами. Зазвичай вони позначають емоційне напруження в розповіді (деколи в дужках авторка додає ремарки: «сміється», «мовчить», «плаче», «довго мовчить»), є спробами репрезентації живої мови. Але читач не знає напевно,

чи це паузи в оповіді, чи обрізаний монолог. Наскільки ця жива мова препарується і чому саме такою вона потрапляє в книгу – знає лише авторка.

Розпитуючи своїх героїв, С. Алексієвич ніколи не дає їм оцінок, не судить їх. Оцінка проявляється у відборі зібраного, у його зіставленні, компонуванні, «кадруванні» – письменник-документаліст виконує літературними засобами ту роботу, яку, до прикладу, засобами кінематографу виконують кінорежисер та оператор, що стоять за камерою.

Відомий німецький драматург і прозаїк Петер Вайль (із ним білоруська письменниця була особисто знайома, коли жила у Швеції) якось написав: «Жанр, у якому працює Світлана Алексієвич, – остання надія... Згідно з доволі зрозумілою логікою недовіра до ідеологічного слова переросла у недовіру до слова вигаданого. Ось де виток поширення та популярності літератури факту» [цит. за: 4]. С. Ільченко висловила припущення, що популярність книг про «червону людину» вища у тих країнах, де феномен комуністичної утопії, про який пише С. Алексієвич, не проник так глибоко в людські долі, як у країнах колишнього СРСР, особливо в Росії [4]. Саме тому книги білоруської письменниці багато перекладаються європейськими мовами, видаються також у Китаї, Південній Кореї, Туреччині. Зате в Росії отримують найбільше негативних оцінок – варто глянути на читацькі відгуки [10]. Літературні премії Алексієвич отримувала в Польщі, Італії, Франції, США, Швеції, а найбільше – німецьких премій, починаючи з 1998 року («За європейське порозуміння») і до 2013-го (Премія миру від спілки Німецьких книгарів). У Росії – тільки в 1990-ті роки.

У застійні радянські часи, у 1980-х, С. Алексієвич почала роботу над темою «червоної людини» в жанрі гендерної історії книгою «У війни не жіноче обличчя»; можливо, тому, що про так звану Велику Вітчизняну війну багато було написано радянськими письменниками упродовж 1960-1980-х (переважно чоловіками-фронтовиками) і чимало звучало для молодших поколінь фальшиво й натужно. Вона ж шукала той особливий ракурс бачення всенародно пережитого, який звучав би не затерто, щиро, безпосередньо – як бачили жінки, діти (друга книга – «Останні свідки» / «Последние свидетели», 1985). У «Часі second-hand» лише зрідка робиться розподіл: чоловіча історія чи жіноча історія (хоча більше все-таки жіночих). «Уже другою дитиною була вагітна...», – жіноча розповідь (7-а розповідь із другої частини – із підзаголовком «про життя-суку та про сто грамів легкого пісочку в білій вазочці») [1, с. 387]. «Цілий рік тебе п'яткою в пику! Спробуй залишитися тим, ким ти був», – це фрагмент чоловічої історії (5-а розповідь із другої частини – «про стару з косою та вродливу дівчину»)

[1, с. 355]. «Але насправді у цій книзі немає жодних узагальнень і спроб подати «типовий» чоловічий чи жіночий погляди. Кожен – погляд людини, особистий, особливий», – підсумовує С. Ільченко. Вона вважає, що «голоси утопії неможливо впорядкувати. Це ніби випадково знайдений фотоальбом: чийсь друзі, родичі, колеги, однокласники» [4].

Однак при уважному читанні «голоси» утворюють галерею дивовижних і неповторних своїми обставинами, стражданнями людських доль, з яких постає життя величезної країни. Наша спільна історія від 1930-х років до початку 2000-х. Російська столиця і глибинка, національні окраїни та їхні представники: татарин-фронтвик Тимерян Зинатов, що покінчив самогубством у Бресті, де колись воював; дочка засланих у Казахстан польських «осадників» Марія Войтешонок із Західної Білорусі; вірменка-біженка Маргарита з Баку; таджичка-правозахисниця Гафкар Джураєва з Москви; мінська студентка Таня Кулешова, ув'язнена й вигнана з університету після мітингу в Мінську 19 грудня 2010 року; емігрант-підприємець Александр Ласкович із Чикаго, котрий згадає Сахалін і радянську армію...

На жаль, люди із «нацменшин» нічим не відрізняються від росіян, яких, напевне, у книзі найбільше – чоловіків і особливо жінок. Колишня райкомівська партійка Єлена Юріївна та її подруга з радянської інтелігенції Анна Іллінічна; 87-річний пенсіонер, член Комуністичної партії з 1922 року Васілій Петрович; музикант Ольга Карімова, що зв'язала свою долю з колишнім гулагівцем Глебом; рекламний менеджер Аліса – сучасна бізнесвумен... С. Алексієвич вочевидь бачить їх як людей єдиної цивілізації: *«Ми тепер мешкаємо в різних державах, розмовляємо різними мовами, але нас ні з ким не сплутаєш. Впізнаєш одразу! Усі ми, люди із соціалізму, схожі й несхожі на решту людей – у нас свій словник, свої уявлення про добро і зло, про героїв і мучеників. У нас особливі стосунки зі смертю. <...> Ми сповнені ненависті та забобонів. Усі звідти, де був ГУЛАГ і страхітлива війна. Колективізація, розкуркулення, переселення народів... Це був соціалізм, і це було просто наше життя»* [1, с. 5–6]. Найцінніший аспект книги у тому, що вона дає можливість висловитися цим персонажам, показує недавнє радянське минуле їхніми очима.

У книзі чимало самогубців, чії історії, прийшли з іншої книги С. Алексієвич – «Зачаровані смертю» (1993). Міліціантка з Рязані Олеся Ніколаєва загинула на службі в Чечні, хоча справжні обставини загибелі залишаються невідомими для її матері, яка розповідає; восьмикласник Ігор наклав на себе руки через незрозумілі батькам причини; захисник Брестської фортеці Тимерян Зинатов кинувся під поїзд на станції Брест через відчай і безнадію в пострадянському житті, де такі фронтвики, як

він, – уже не герої. Правовірні партійці й «кухонні» інтелектуали, колишні радянські робітники й новітні безправні заробітчани, ветерани і підприємці, діти війни і діти радянських таборів – книга надзвичайно густо «заселена».

У ній бачимо тих, хто втратив віру і тих, хто втратив квартиру. Практично немає тих, хто знайшов себе в новому житті і нічого не хоче знати про минуле – чуємо «незграйний хор» тих, хто живе минулим (як у першій розповіді з першої частини – дуєт жіночих голосів), і тих, хто це минуле ненавидить, як-от колишній радянський партизан-єврей Фрідман, що змушений був змінити прізвище на Ломейко. З їхніх історій, одна трагічніша за другу, часом із нестерпними для сприйняття деталями (які, до речі, неможливо перевірити, і хоча довіряють розповідям не всі читачі, доказ їхньої правдивості в тому, що такі деталі неможливо було би вигадати далекої від нашої минувшини людині), укладається мозаїка про зміну епох.

Поєднує персонажів те, що всі вони – жертви радянського тоталітаризму та його краху, і слід епохи в їхній свідомості неможливо стерти, оскільки вони не бачать себе її суб'єктами. Принаймні так вони відчують, так нам чується (якщо ми віримо цим голосам) у *«вуличному гомоні»* та *«розмовах на кухні»*, які авторка намагалася зафіксувати. *«Якщо я починала розмову про покаяння, у відповідь чула: “За що я повинен каятися?” Кожен почував себе жертвою, а не співучасником»*, – лунає співчуття у голосі оповідачки [1, с. 8]. Невже немає тих, хто взяв би на себе відповідальність, хто визнав би в собі ката, помічника системи? – запитує себе й читачів С. Алексієвич. Таки нема – лише жертви й ображені.

З образ та тяжкого економічного становища, із розривів історичної пам'яті виростають переконання чи упередження, в існуванні яких ми переконуємося надміру наочно в нинішні дні в Україні – про неминучу необхідність для Росії відродити велику імперію і повернутися до диктатури: *«У нас один вихід – повернутися до соціалізму, але тільки до православного соціалізму. <...> Росії потрібна не демократія, а монархія. Сильний і справедливий цар»*, – заявив оповідачці один із персонажів (вступна нотатка *«Про минуле»* на початку другої частини) [1, с. 277].

Особлива риса розповідей у книзі *«Час second-hand»* – вони містять чимало цитат із радянських пісень, віршів, лозунгів, гасел тощо, із яких видно: у свідомості оповідачів живе туга не лише за великою ідеєю, за «вірою і правдою», котра нібито була одна-єдина, а й за *«великою країною»*. Це рефреном проходить через багато монологів та уривчастих фраз із *«розмов на кухні»* чи *«підслуханого на Червоній площі»*. Редактори українського перекладного видання в особливий примітці навіть пояснили, чому подають деякі фрази-ремінісценції або специфічну радянську лексику (КПСС, ГКЧП, енкаведисти, гебня, вождь, вертухай, вохривець тощо)

російською мовою: «...ми мусили розв'язати питання: що робити з мовою книжки? Адже вона сама є своєрідною пам'яткою радянської доби чи її відлунням» («Від редакції») [1, с. 14].

Обговорення книги С. Алексієвич «Час second-hand» зі студентами-магістрантами завжди приносить несподіванки, але одна особливість наших діалогів щоразу повторюється: студенти мимохідь починають згадувати досвід своїх батьків і старших родичів, які пам'ятають Радянський Союз і чії спомини суголосні тому, що написала авторка з Білорусі. Тим самим вони підтверджують: книга несе цінний досвід, який недопустимо втратити безслідно. Багато хто зі студентів зізнається: поки не читали С. Алексієвич, не надто й розпитували своїх рідних про пережите ними минуле. І якщо книга спонукає хоча би почати це робити, то вона вже виправдовує свою високу оцінку – Нобелівську нагороду авторці.

Висновки. Із досвіду обговорень одного з найвідоміших документальних текстів сучасної літератури (власне, вибраного для такої роботи, щоб не тратити час на безплідні суперечки: варто чи не варто аналізувати тексти, які для більшості не знайомих із документалістикою читачів сприймаються як «не художні» = не варті аналізу) можемо робити висновки про особливості аналізу nonfiction: не завжди тут придатні звичні алгоритми й методики, які використовуємо в аналізі белетристики. Зокрема, не варто починати або обмежуватися розглядом тих елементів художньої структури, які у белетристиці важливі передусім: сюжет, система персонажів, їхні характери, нараційна структура, образність у мовному стилі тощо. Натомість стосовно прози nonfiction необхідно з'ясувати, як формувався авторський намір, збирався матеріал, яким способом / способами він оброблений, відібраний, скомпонований – за аналогією з кінематографом, оскільки в літературній документалістиці ХХ ст. особливе значення мають кінематографічні засоби. Рецептологічний аналіз дозволить зрозуміти задум письменниці та результат його втілення, зокрема й відповісти на питання, чи є переконливими ті читацькі відгуки, у яких значення документалістики нівелюється.

Література

1. Алексієвич С. Час second-hand (кінець червоної людини) / пер. з рос. Лесі Лисенко. Київ : Дух і літера, 2013. 456 с.
2. Дроздовський Д. Світлана Алексієвич: Homo soveticus – це я. *Дзеркало тижня*. 2014. 26 вересня (№34). URL: http://gazeta.dt.ua/CULTURE/svitlana-aleksiyevich-homo-soveticus-ce-ya-_html (дата звернення: 04.04.2020).

3. Дух і літера. Інтерв'ю з письменницею Світланою Алексієвич / опубл. 23 квіт. 2015 р. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WS8shc8hgOg> (дата звернення: 04.04.2020).
4. Ільченко С. «Червона людина» на зламі епох. *ЛітАкцент*. URL: <http://litakcent.com/2014/06/05/chervona-ljudyna-na-zlami-epoch/> (дата звернення: 04.04.2020).
5. Колошук Н.Г. Табірна проза як літературний феномен ХХ століття (на матеріалі української, російської, білоруської та польської літератур): автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.01 – укр. літ., 10.01.03 – літ. слов'янських народів / Ін-т літ. ім. Т.Г. Шевченка. Київ, 2007. 40 с.
6. «Мы перепутали добро со злом»: интервью со Светланой Алексиевич / вёл Юрий Сапрыкин (7 октября 2015). *Афиша Daily*. URL: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/books/my-pereputali-dobro-so-zlom-intervyu-so-svetlanoy-aleksievich/> (дата звернення: 05.10.2016).
7. Новиков А. От Нобеля к Шнобелю: медленно, но уверенно. *ЛитКритика.by*. Белорусский литературный портал. 08.10.2015. URL: <http://litkritika.by/categories/literatura/konkursyi/2998.html> (дата звернення: 04.02.2017).
8. Педоренко М. Світлана Алексієвич: Книга має іти попереду масової свідомості. *The Ukrainians*. 08.04.2016. URL: <http://theukrainians.org/aleksiyevych-knyha/> (дата звернення: 04.02.2017).
9. Поліщук Я. Світлана Алексієвич: хроніки зужитого часу. *Дніпро*. 2015. № 7-9. С. 126-131.
10. Рецензии и отзывы на книгу «Время секунд хэнд» Светланы Алексиевич. URL: <http://www.labyrinth.ru/reviews/goods/405959/> (дата звернення: 05.10.2016).
11. Российская автор об Алексиевич: Нобелевский позор / Ольга Туханина 12.12.2015. *Наша Ніва nn.by*. URL: <http://nn.by/?c=ar&i=161622&lang=ru> (дата звернення: 07.02.2017).
12. Румянцева Н. Татьяна Толстая в «Буквоеде», 9.10.15 (11 октября 2015). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TQ5vL4MA09c> (дата звернення: 06.02.2017).
13. «Треба вбивати не людей, а ідеї» / Олена Павлова. *Gazeta.ua*. 2015. 13 жовтня (№ 40). С. 15–16. URL: http://gazeta.ua/articles/culture-journal/_treba-vbivati-ne-lyudej-a-ideyi-svitlana-aleksiyevich/652625 (дата звернення: 04.04.2020).
14. Шинкаренко О. Все, що ви маєте знати про Світлану Алексієвич. URL: <http://msmb.org.ua/biblioresursi/bibliografiya/osobistosti/nobelivsykiy-laureat-svitlana-aleksiyevich/> (дата звернення: 05.04.2020).

Копейцева Л.П.

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української і зарубіжної літератури

Єгорова Ю.М.

кандидат філологічних наук,
старший викладач кафедри української і зарубіжної літератури
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького

ПОЛІФОНІЗМ БІБЛІЙНО-ХРИСТІЯНСЬКИХ МОТИВІВ ЯК ВИЯВ САМОТНОСТІ У ЗБІРЦІ І. ФРАНКА «ІЗ ДНІВ ЖУРБИ»

Анотація. У статті охарактеризовано філософську концепцію художнього моделювання світу лірики І. Франка. Велику увагу зосереджено на домінуючих ознаках художнього дискурсу митця, зокрема на поліфонізмі біблійно-християнських мотивів збірки «Із днів журби».

Ключові слова: поліфонізм, біблійні мотиви, філософський дискурс.

Kopeitseva L.P., Egorova Yu.M. Polyphonism of Biblical-Christian Motives as a Manifestation of Loneliness in the Collection of I. Franko «From the Days of Sorrow». The article describes the philosophical concept of artistic modeling of the world of I. Franko's lyrics. Much attention is paid to the dominant features of the artist's artistic discourse, in particular to the polyphony of biblical-Christian motives in the collection «From the Days of Sorrow».

Key words: polyphony, biblical motifs, philosophical discourse.

І. Франко увійшов у літературу як геніальний письменник, якого вітчизняний дослідник М. Ткачук «вписує у складну парадигму розвитку світової й тогочасної західноєвропейської поезії» [8, с. 122]. Його лірику досліджували видатні науковці Т. Пастух, Б. Тихолоз, велике значення у вивченні лірики, зокрема поем І. Франка мають теоретичні праці А. Каспрука, львівської школи дослідників з фундатором І. Денисюком, роботи М. Ткачука, Л. Сеника, А. Скоця, Л. Копейцевої та ін.

Цілком поділяємо думку дослідників творчості І. Франка, що на сьогодні франкіана поповнюється новими дослідниками, які відкривають різні грані творчості І. Франка, а тому його творчість і надалі потребує ретельного дослідження [3, с. 235], а саме поліфонізму біблійно-християнських мотивів поетичної збірки митця «Із днів журби».

Поліфонія у збірці письменника, на наш погляд, виразно окреслюється через коло наскрізних проблем: проблема національного самовизначення українського народу, комплекс питань морально-етичного змісту, система духовно-філософського пізнання Бога, Всесвіту й людини в усьому їх різноманітті, оскільки творчість митця переплітається з болісними проблемами життя рідного народу.

Філософський дискурс простежується в збірці І. Франка «Із днів журби», головною прикметою якої, на думку О. Вергія, є поглиблення філософських мотивів, які торкаються «основ людського буття, природи художньої творчості, психології і культури спомину» [1, с. 141]. Автори монографії вказують на звернення автора збірки до індивідуального в людині, що яскраво відбилосся на образі її ліричного героя, який постає і носієм свідомості, і предметом зображення [6, с. 121]. На наш погляд, саме у збірці «Із днів журби» переконливо розкрився душевний стан І. Франка, перед яким гостро постала проблема сумніву, зневіри, розчарування в давніх ідеалах. На думку вітчизняних науковців, «у його творчості відбувається болісний процес переосмислення естетичних цінностей, свого минулого» [8, с. 296].

А відтак, ця збірка тяжіє до психологізованого, інтроспективного філософізму, інтегрованого в структуру медитативної жанрово-стильової стихії. Ліричний герой у багатосуб'єктних вимірах авторського образу поезії І. Франка періоду «днів журби» – втілення глибинної реакції поета на відповідні життєві явища : «*Чи щирий друг в далекім краї тепер у лютім бої згиб? Чи плаче рідний брат, припавши лицем до прадідівських скиб?*» [9, с. 169]; «*Чи, може, ти, моя голубко, моє кохання чарівне, далеко десь з німим докором в тій хвилі згадуєш мене?*» [9, с. 164]. Молитовний настрій закоханого ліричного героя передано через обожнювання й самої дівчини (*голубко, кохання чарівне*), й природи, перед чистотою яких він готовий схилитися, немов перед вівтарем. Освідчення в коханні ототожнюється із щирою церковною сповіддю: «*Привіт тобі, мій друже вірний, гаю, повірнику моїх найкращих дум! Все чисте, ясне, що лиш в серці маю, надихав свіжий запах твої і шум*» [9, с. 172].

Назва збірки свідчить про настроєво-стилеві орієнтації письменника. Ліричний герой віршів збірки «Із днів журби» характерною психологічною динамікою репрезентує різноманітні грані поетової душі. Це, зокрема, звернення до індивідуального в людині, що виявляється у відтворенні настроїв та детальному аналізі психічних станів та меж. Найяскравіше названі особливості відбилися на образі ліричного героя аналізованої збірки, оскільки він – і носій свідомості, і предмет зображення.

У свідомості героя концентрується весь «трагізм». Ліричний герой пережив той страшний період життя, при якому тупий застарілий біль тривожить час від часу його серце: *«Не гоїться рана, хоч мию сльозами, хоч час на ню капле цілющі бальзами, хоч сонечко гріє і зірка рум'яна цілує, яріє – не гоїться рана!»* [9, с. 151]. Тихий смуток, екзистенційне переживання втрачених надій, тіні минулих епох, лірико-філософська рефлексія, психологічні переживання власної осені як зрілих літ, поетичні медитації, пов'язані з осмисленням часового континууму, визначають лірико-філософський спектр поезій І. Франка, лиш час від часу спокій поета, стан душі, його сон порушують емоційні сплески спогадів: *«Недовго жив я це, лиш сорок літ, і сил не тратив на пусту мамону. Невже ж уже минув я свій зеніт і розпочав спадистий шлях до склону?»* [9, с. 148]. Спостерігаємо, що ліричний герой недаремно сорокалітній, він, як і біблійний пророк Мойсей, здатний вести народ до землі обітованої, цим самим показана ця справжня й безкомпромісна любов до ближнього.

Головний акцент І. Франко спрямовує на євангельську тематику, порушуючи питання морально-етичного характеру, етичним ідеалом, гарантом порятунку як окремої людини, так і всього людства, автор уважає Ісуса Христа. Саме через цей спектр поезій можна простежити і біблійно-християнські мотиви, які є суголосними з філософським дискурсом, адже в ліричних творах автор торкається питання любові до ближнього, жертвності, страждання. Поставивши в центр проблему самовизначення ліричного героя, з яким співіснує ряд питань морально-етичного характеру, автор розкриває нам його почуття, помисли, думки: *«Нам хочесь жити, биться з противником, нам люба праця, рух, ми хочем справді плакати, веселитися, любити, ненавидіти. У нас ще дух не розколовсь надвоє під корою, традиції не в'яже нас ланцюг»* [9, с. 123].

Також філософський дискурс поезій цієї збірки полягає в тому, що тут наявний мотив страждання, болю ліричного героя за втраченим коханням, який пережив потрясіння від розлуки з коханою людиною. Про душевний біль поета свідчать вірші, що відкривають збірку *«Із днів журби», де «шиби плачуть, утишитися не хочуть», «дощі холодні цяплять»* [9, с. 76]. Його переживання передається природним станом: *«...сердитий вітер / Б'єсь о дому мого ріг, Наче пес голодний виє І валить прохожих з ніг»* [9, с. 76]; *«Ти сам-один в природі тій величній, мов принц в заклятім місті у казках... І в душу ллєсь спокій, якісь празничні, врочистії чуття»* [9, с. 155].

Суголосність самотності та біблійно-християнських мотивів виявляється, насамперед, у тому, що в поезії показано полеміку ліричного героя із самим собою, що є співзвучним із молитвою Ісуса Христа в

Гетсиманському саду, його розпачем: *«Нехай життя – момент і зложене з моментів, ми вічність носимо в душі; нехай життя – борба, жорстокі, дикі лови, а в сфері духа є лиш різnorodність!»* [9, с. 211]. Мотив страждання простежується і в поезії «І знов рефлексії!», у якій ліричний герой веде боротьбу із самим собою, між духовним та матеріальним: *«Нам хочеться жити, / битися з противником»* [9, с.], *«Ми можемо втомитися боротьбою, / зломиться, впасти, та не наша річ / розмикатися в борні з самим собою»* [9, с. 229].

Спорідненість ліричного героя з Христом також простежується в тому, що тут виступає мотив самотності, тлом розкриття їх переживань, думок виступає ніч, де він *«сам-один в природі тій величній... / мов принц в залятім місті у казках...»* [9, с. 229]. Використовуючи цей прийом, І. Франко дає право ліричному герою сподіватись на свідоме прийняття вагомого рішення жити і кохати, до якого підводить героя саме автор. Досить яскраво тут є різниця поглядів автора й героя на проблему людського буття. І. Франко показує закоханого героя, який страждає, бо не може забути кохану дівчину: *«Якби знав я, що побачу усміх на твоїх устах, гордощі тривкого щастя – я б злетів туди, як птах»* [9, с. 174]; *«Безсилля, ах! Яка страшна мука! Чуття ще в серці полум'ям горять і думи рвуться, як орел ширять, та воля мов розбита, мов безрука»* [9, с. 167].

Як відомо, найважливішою заповіддю в Новому Заповіті, яка проголошена Ісусом Христом, є любов до ближнього, через яку чітко простежується і мотив жертвності, так само і ліричний герой І. Франка, як і Спаситель, готовий пожертвувати собою заради людей: *«Люди! Діти! / До мене! Я люблю вас усіх, всіх люблю! / І все зроблю, що будете хотіти! / Чи крові треба – кров за вас проллю! / Чи діл – я сильний, віковічні скали / розтрощу, на землю повалю...»* [9, с. 229]. Євангельська заповідь любові до ближнього широко охоплює ліричні поезії І. Франка.

Збірка «Із днів журби» пронизана також наскрізними старозавітними мотивами. Прикладом цього слугує поезія «Недовго жив я», цикл поезій «В пленері», які можна порівняти зі старозавітним часом, а саме ліричний герой, немов співзвучний Мойсею, який сорок років водив народ: *«І – що найвище ми самих себе відкрили! Відкрили власну душу, заглянули в верстат своїх думок, і там твою пізнали руку, мамо, твої закони»* [9, с. 148].

На світоглядному рівні проблемно-художнього аналізу дійсності біблійні сюжети й мотиви виступають як певна сума антологій, при чому старо- і новозавітна тематика органічно доповнюють одна одну [4]. Головні акценти І. Франко зосереджує на концептах: Бог–Природа–Людина–Гармонія, які осмислюються насамперед на інтуїтивно-чуттєвому досвіді:

«Я раз ище б хотів простерти крила, і побуяють свобідно в вишині, і оживить ті спомини, що скрила ворожа доля у душі на дні» [9, с. 136]. Символіка поезії заснована на образах дохристиянської міфології: «Хруці гудуть, до світлих шиб летять... А там, мов вежі, бапти фантастичні, недвижно темні дерева стоять. Ти сам один в природі тій величній, мов принц в заклятім місті у казках... І в душу лесь спокій, якісь празничні, врочистії чуття... І ти, мов птах, стаєшся легкий, мов ось-ось летіти! Безмірну силу чуєш у руках і весь ростеш у безмір...» [9, с. 127].

В підсумку поезій збірки ліричний герой зізнається, що поборов свої «ілюзії», всі грішні почуття, надії, що колись «вільніше ще дихнется». Він болісно і тривожно шукає шляхів до повної гармонії людини з суспільством, ґрунтом для чого, за його глибоким переконанням, є духовність [5, с. 106]. Поет переконаний, що щастя людини в праці, служінні народу: *«Суспільна праця довга, утяжлива, зате ж плідна, та, головно, вона одна лиш може заповнить без дива життя людини, бо вона одна всіх сил, всіх дум, чуття, стремльнь людини жадає, їх вичерпує до дна» [9, с. 143].*

Отже, в своїй багатогранній творчості І. Франко піднімає питання духовного спасіння, моделює психологічний світ особистості з християнського погляду відповідно до загальнолюдських принципів моралі. На наш погляд, І. Франко, як біблійний образ Мойсея, прагнув витворити особистість в ім'я її спасіння, що було для митця проблемою філософсько-антропологічною. Він вірив у духовне збагачення та самодостатність людини.

І. Франко, гармонійно поєднуючи міфи, біблійні легенди із власним світобаченням, творчою уявою, неперевершеною поетичною майстерністю, створює оригінальні твори, у яких втілені найголовніші закони людського буття та взаємовідносин побудованих на любові.

Література

1. Вергій О. Виміри української національної ідеї Великого Каменяря. *Дзвін*. 2007. №8. С. 140–142.
2. Копейцева Л.П. Системотворчі складові моделі в творчості І. Франка та В.Теккеря. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди*. Серія літературознавство. 2012. Вип. 1(69). Харків: ППВ Нове слово. С. 99–105.
3. Копейцева Л.П., Галак Я.О. Сучасні тенденції інтерпретації творчості І. Франка у літературознавстві та дидактиці. *Мова. Свідомість. Концепт* : зб. наук. праць / відп. ред. О.Г. Хомчак. Мелітополь : Видавничий будинок Мелітопольської міської друкарні, 2016. Вип. 6. С. 234–237.

4. Мазепа В. Історіософські ідеї Івана Франка. *Київська старовина*. 2000. №3. С. 31–37.
5. Пашук А. Філософський світогляд Івана Франка : монографія. Львів, Світоч, 2007. 432 с.
6. Стереометрія тексту: студії над поетичними творами Івана Франка / М. Барабаш, В. Неборак, Б. Тихолоз, Н. Тихолоз ; упоряд. та наук. ред. Роман Мних. *Сучасне франкознавство як проблема*: Богдан Тихолоз. Львів : [б. в.], 2010. 286 с. (Франкознавча серія; вип. 14).
7. Тихолоз Б. Філософська лірика Івана Франка: Діалектика поетичної рефлексії : монографія. Львів : [б. в.], 2009. 320 с.
8. Ткачук М. Лірика Івана Франка: До 150 – річчя від дня народження Івана Франка: монографія. Київ : Світ Знань, 2006. 296 с.
9. Франко І. Збірка поезій. Київ : Наукова думка, 1996. 549 с.

Мажара Н.С.

викладач кафедри української і зарубіжної літератури

Загоря П.Д.

здобувач вищої освіти

*Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького*

СПЕЦИФІКА ВІЗУАЛІЗАЦІЇ ОБРАЗНОЇ СИСТЕМИ ПОВІСТІ ІВАНА ФРАНКА «ЗАХАР БЕРКУТ» ЗАСОБАМИ КІНО В ОДНОЙМЕННОМУ ФІЛЬМІ АХТЕМА СЕЇТАБЛАЄВА ТА ДЖОНА ВІННА

Анотація. Стаття присвячена проблемі екранізації літературного твору. Авторами досліджено специфіку візуалізації художнього тексту засобами сучасного кінематографу на прикладі кіноадаптації історичної повісті Івана Франка «Захар Беркут». Визначено спільні та відмінні ознаки образної системи повісті та фільму-екшену.

Ключові слова: художній текст, екранізація, літературно-художній образ, кіногерой

Mazhara N., Zagoria P. Specifics of Visualization of the Image System of the Story by Ivan Franko «Zakhar Berkut» by Means of Cinema in the Film of the Same Name by Akhtem Seitablayev and John Winn. The article is devoted to the problem of film adaptation of a literary work. The authors investigate the

specifics of visualization of a literary text by means of modern cinema on the example of film adaptation of Ivan Franko's historical story «Zakhar Berkut». The common and distinctive features of the figurative system of the story and the action film are determined.

Key words: *artistic text, film adaptation, literary and artistic image, film hero*

Незважаючи на підвищені вимоги сьогодення до читацьких практик та увагу дослідників до вивчення особливостей екранізації творів української літератури, проблема адекватності сприйняття авторського тексту режисерами і сценаристами залишається досі відкритою для подальших наукових пошуків.

Екранізуючи письменницькі твори режисери надають можливість суспільству для перепрочитання художніх текстів. Водночас, це явище зумовлює і чимало дискусій, оскільки при написанні твору автор спирається на власне світобачення, а режисер і сценарист – як на образи літературного твору, так і власні вподобання. Щодо цього слушно зауважує дослідниця А. Мазурак: «Синтезуючи і вбираючи в себе художній досвід літератури, театрального та образотворчого мистецтва, музики й переломлюючи його через свої особливості й специфіку, кіномистецтво отримує власні зображально-виражальні засоби, серед яких головні – фотографічна природа рухомого в часі зображення та монтаж» [4, с. 453].

Розгляду питання екранізації літературного тексту присвячено наукові праці таких дослідників, як: Л. Брюховецька, С. Вислоух, С. Дарда, В. Демещенко, О. Дубиніна, А. Мазурак, Ю. Пушак, Д. Ткаченко, В. Фесенко, К. Ямборська тощо. Більшість із них наголошує на тому, що цей вид взаємодії літератури та кіно має проблемний характер, оскільки позбавляє необхідності читати оригінал у разі перегляду кінострічки, або ж навпаки викликає дискусію з боку тих, хто читав твір до появи екранізації. Наслідком може бути як неприйняття глядачем фільму, розчарування, так і спонукання до знайомства з літературним текстом і порівняння його з кінотвором.

Підтвердження знаходимо в наукових розвідках О. Дубиніної: «Незважаючи на численні літературознавчі, кінознавчі й навіть філософські дослідження феномена екранізації, вкрай суб'єктивні і ненаукові критерії «гарно/негарно», «схоже/несхоже» не перестають визначати модус реценсії кіноадаптацій літературних творів. Це не двозначно вказує на потребу подальшого пошуку необхідних аналітичних ключів до осмислення означеного явища» [2, с. 90].

У свою чергу Ю. Пушак вважає екранізацію літературних творів «симптомом сучасної культури, який чомусь має пропозицію і попит» та зазначає, що «фільм за мотивами» оприсутнює в культурі дві послідовні рецепції літературного твору: режисера і глядача» [5, с. 56].

Українська література зберігає величезну кількість достойних епічних, ліричних і драматичних сюжетів, які могли б стати основою для масштабного і захоплюючого кіно. Однак список екранізованих творів вітчизняних письменників сьогодні є незначним, тим паче у порівнянні зі світовим кінематографом. На думку Л. Брюховецької, українським кінематографом найбільше екранізовано художніх творів Івана Франка. Наукиня також помітила певну закономірність: «Фільми за Франком з'являлися в часи національного піднесення в Україні, а саме: в 1920-х, в 1960-х роках – в кіно, в 1990-х – на телебаченні. Більшість українських кінематографістів ставилися до творів Франка з повагою та відповідальністю, намагалися бути вірними першоджерелу, не перекручувати і не спотворювати їх ідейного задуму» [1].

У цьому контексті історична повість І. Франка «Захар Беркут» постає як один із небагатьох творів української літератури, де наші предки не вмирають у тяжких муках й стражданнях, а відстоюють свою свободу та гідність, і перемагають ворогів. Цей факт став причиною екранізації твору в 1929 році режисером Йозефом Роною та в 1971 році – Леонідом Осикою.

У жовтні 2019 року в національний прокат вийшов фільм «Захар Беркут», відзнятий Ахтемом Сеїтаблаєвим та Джоном Вінном, який став третьою екранізацією однойменного твору. Епічна повість І. Франка виявилась ідеальним вихідним матеріалом для історичного екшену. Кінострічку навіть охрестили наймасштабнішим українським кінопроектом, оскільки вона має досить великий бюджет – 113 мільйонів гривень, що дозволило розгорнути масштабні зйомки. Загалом до створення фільму залучили близько 500 акторів і каскадерів, які знімалися в батальних сценах, що створювали в Карпатах, а для епічних зйомок фінального бою «з нуля» збудували «гірську ущелину» біля Києва, так само як і прототип селища Тухля [3].

У численних інтерв'ю А. Сеїтаблаєв зазначає: «Головним меседжем фільму є відстоювання і захист того, що ви любите, а слоганом – «У свободі моя сутність». Повість І. Франка є легендою, і у фільмі, зрозуміло, створено метафоричний образ, але на основі українських мотивів. Драматургія така ж, як і в І. Франка, що є свідченням світової драматургії, котра завжди залишиться актуальною. Головна мета кінофільму – передати емоції і наміри героїв – пристрась, сподівання, надії, відстоювання гідності, права

на власне життя, на вибір і свободу. І Україна нині відстоює саме ці цінності. Ці меседжі будуть зрозумілі будь-де і будь-кому – тобто українському й іноземному глядачеві» [6].

Із метою розкриття специфіки екранізації літературного тексту, вважаємо за доцільне порівняти образну систему повісті та фільму як основну складову цих мистецьких творів.

Як відомо, література передбачає мислення в образній формі. Завдяки творчій уяві письменника в тексті втілюються пейзажі й інтер'єри, речі, і, насамперед, людські характери з набором конкретних емоцій, переживань тощо. Завдяки описам зовнішності, деталям одягу, вчинкам героїв читачі отримують змогу відчуття їх так, як того прагнув автор.

Так, у повісті «Захар Беркут» Іваном Франком подано вісім типів художніх образів: *тухольці* – вільний і сміливий гірський народ, що жив скотарством та хліборобством; *Захар Беркут* – тухольський старійшина та знахар, котрий усе своє життя присвятив служінню тухольській громаді; *Максим Беркут* – наймолодший син Захара Беркута, який наслідує життєві принципи батька, хоробро б'ється з монголами та закоханий у боярську дочку – Мирославу; *Тугар Вовк* – боярин, якому князь Данило Галицький подарував землі Тухольщини, зрадник – приводить монголів до Тухлі, не зважає на громаду, уважає простого смерда недостойним боярської дочки; *Мирослава* – дочка Тугара Вовка, смілива, рішуча й справедлива; зрікається батька-зрадника і сама переходить на бік тухольців; *Бурунда та Пета* – монгольські ватажки, які вирізняються силою та жорстокістю, ведуть десятитисячне військо на тухольський перевал; *Митько Вояк* – колишній військовий-каліка, що боровся проти монголів на річці Калці, після втечі з полону поневірявся та потрапивши до Тухлі оселився у горах, прагнув викрити зрадливу натуру Тугара Вовка.

У кінострічці «Захар Беркут» режисерів Ахтема Сейтаблаєва та Джона Вінна сценаристами Ярославом – Войцешком і Річардом Ронатом збережено майже всіх основних героїв художнього твору, проте додано й нові образи: *Рада Беркут* – дружина Захара Беркута; *Іван Беркут* – старший син Захара Беркута; *Росана Беркут* – дружина Івана Беркута; *маленький син* Івана та Росани Беркутів; *Петро* – німий коваль Тухлі; *Богун* – надзвичайно сміливий воїн; *Нергуй* – син Бурунди, неймовірно жорстокий воїн, який бездушно вбиває не лише чоловіків, а й жінок і дітей; *Кунг* – тисячник війська Бурунди; *Гард* – помічник Тугара Вовка, його найкращий воїн.

Для встановлення співвідношення літературних і кіноособливостей зупинимося на кожному з вище зазначених образів повісті та їх реалізації в межах кінострічки.

Літературний *Захар Беркут*: «Се був сивий, як голуб, звиш 90-літній старець, найстарший віком у цілій тухольській громаді»; «Високий ростом, поважний поставою, строгий лицем, багатий досвідом життя й знанням людей та обставин...»; «Був правдивим образом тих давніх патріархів, батьків і провідників цілого народу, про яких говорять нам тисячолітні пісні та перекази»; «Незважаючи на глибоку старість, був іще сильним і кремезним. Правда, він не робив уже коло поля, не гонив овець на полонину, ані ловив звіра в лісових нетрях, – та проте працювати не переставав. Сад, пасіка й ліки – се була його робота. А вже найбільшим добродієм уважали тухольці Захара Беркута за його ліки» [7, с. 32]. Акторові Роберту Патріку вдалося відтворити зовнішність і риси літературного персонажа. Проте, на нашу думку, з метою візуального враження сценаристи забули про поважний вік героя, тому в масових сценах він був занадто жвавим як для 90-річного чоловіка.

І. Франко у своїй повісті не торкався особистого життя Захара Беркута. Сценаристами ж у фільмі створено нову героїню – дружину старійшини *Раду*. Уважаємо, що це зумовлено прагненням привернути увагу суспільства, зокрема молоді, до теми жінки-матері, жінки-берегині домашнього вогнища.

Також у літературному творі автором зазначено, що головний герой був батьком «висьмох синів, із яких три сиділи вже разом із ним між старцями, а наймолодшим був Максим...» [7, с. 32]. У фільмі сценаристи цей факт змінили, оскільки подано фрагменти дитинства й дорослішання лише двох синів тухольського старійшини – старшого Івана та молодшого Максима.

Іван є образом, що існує лише у межах фільму. Він постає сильним, розумним хлопцем, який пишається своєю родиною, вболіває за долю громади, є люблячим чоловіком і батьком. На наш погляд, цей образ створено для того, щоб показати силу братерських відносин та наголосити на важливості підтримки близьких і засудженні війни, яка відбирає батьків у дітей, синів у матері, винищує родини й села.

Образ молодшого брата – Максима Беркута – поєднує літературний твір і фільм. У І. Франка цей хлопець: «Усюди був однаковий, спокійний і свобідний в рухах і словах мов рівний серед рівних. Товариші поводитися з ним так само, як і він з ними, свобідно, несилювано, сміялися і жартували... Боярська служба, хоч далеко не такої рівної вдачі все ж таки поважала Максима Беркута за його звичайність і розсудливість» [7, с. 9]; «...Був мов здоровий дубчак між усім тухольським парубоцтвом» [7, с. 32]. У кінострічці образ Максима збігається з літературним героєм за вчинками,

міркуваннями, однак подекуди виникає враження, що цей кіногерой переходить на перший план, заміщуючи образ мудрого батька.

До категорії нових образів, які існують лише у фільмі, належить Росана Беркут, дружина Івана, та їхній маленький син. Ці дві ролі змушують замислитися над тим, як нелегко чекати коханого з війни та виховувати гідних синів без батька, уособлюють подружню вірність, сімейні цінності.

Одним із суперечливих та яскравих образів є Тугар Вовк. У художньому творі знаходимо такий портрет: «Був мужчина, як дуб. Плечистий, підсадкуватий, з грубими обрисами лица і грубим чорним волоссям» [7, с. 7]; «Боярин був у повній рицарській збруї: в панцирі з залізної блискучої бляхи, в таких же набедренниках і наголінниках і в блискучім спижевім шоломі з розвіяною поверх нього китою з когутячих косиць. По боці у нього теліпався в піхві тяжкий бойовий меч, через плечі перевішений був лук і сайдак зі стрілами, а за поясом стримів топір, блискучий широким сталевим вістряем» [7, с. 41–42]. Від літературного кіногерой відрізняється лише певними елементами одягу, поряд із цим, його характер і вчинки подано відповідно до тексту повісті.

Любовна лінія у повісті та фільмі сконцентрована навколо образу доньки Тугара Вовка – Мирослави: «Була дівчина, якої пошукати. Не кажемо про її уроду й красу ані про її добре серце... Але в чім не мала вона пари між своїми ровесницями, так се в природній свободі свого поведження, в незвичайній силі мускулів, у сміливості й рішучості, властивій тільки мужчинам, що вирости в ненастанній боротьбі з супротивними обставинами...»; «В тім прекрасно розвиненім дівочім тілі живе сильний, великими здібностями обдарований дух... Але попри все те... ніколи не переставала бути женщиною: ніжною, доброю, з живим чуттям і скромним, стисливим лицем, а все те лилось в ній у таку дивну, чаруючу гармонію, що хто раз бачив її, чув її мову, – той довіку не міг забути її лица, її ходу, її голосу...» [7, с. 8]. Кіносценічний образ повністю відповідає літературному.

Немає у фільмі персонажа Митька Вояка: «Нестарого ще чоловіка, каліки, без руки і ноги, навхрест перекаліченого. Лице його було покрите глибокими шрамами. Перед кількома літами зайшов він до громади на кілі, розповідаючи страшні вісті про монголів, про битву на Калкою» [7, с. 48]. Він був у тій битві, дістався до неволі, з якої дивом врятувався і блукаючи потрапив до Тухлі. На зборах громади цей герой твору І. Франка вийшов свідчити проти Тугара Вовка, бо служив у його війську, але встиг лише вимовити: «Чесна громадо! Свідоцтво моє проти боярина Тугара Вовка велике і страшне: він зра...» [7, с. 48–49]. Але боярин не дав йому сказати – і відрубав голову. Уважаємо, що сценаристи уникли використання цього

образу, бо він вказував на двоїсту натуру Тугара Вовка, тому його відсутність дозволила довше зберегти інтригу щодо зрадництва боярина.

Велику силу монгольського війська в повісті очолювали «внуки великого Чингісхана» Пета-бегатир і Бурунда-бегатир. Бурунда постає як «мужчина величезного росту й геркулесової будови тіла, з лицем темно-оливкової барви, одітий у шкіру степового звіра, що все разом свідчило про його походження з туркоманського племені. Се був страшний, безтямно смілий і кровожадний войовник» [7, с. 66]. Пету письменник зображує як «чоловічка літ коло сорока, типу монгола: невеличкий, повертливий, з хитро мигаючими, малими, мов мишачими, очима» [7, с. 63]. Зіставляючи ці образи з екранними, помічаємо відмінності у зовнішності Бурунди-бегатира, який у художньому творі змальовується «страшним велетнем», а в кінострічці актор не відповідає літературному зображенню, постаючи досить низьким за зростом. У свою чергу, образ Пети-бегатира взагалі відсутній. Натомість сценаристами введено образ тисячника монгольського війська Кунга та сина Бурунди – Негруя. Ці кіногерої сприяють розгортанню сюжету фільму та відтворенню неймовірної жорстокості монголів-загарбників.

До категорії нових образів, створених сценаристами – Ярославом Войцешком та Річардом Ронатом, належать такі колоритні герої як помічник Тугара Вовка – Гард, борець за справедливість Богун і коваль Петро. Кожен із них бере участь у боротьбі тухольців проти монголів. Так, Петро допомагає евакуювати мешканців гірських селищ і зрушити Сторожа, щоб затопити долину. Гард уособлює в собі підлість, ницість. Натомість в образі Богуна втілено нескореного борця, що має на меті не лише подолання ворогів, а й помсту за вбивство дружини та доньки.

Узагальненим як у повісті, так і у фільмі є образ тухольської громади – представників вільного та сміливого народу, що жив скотарством і хліборобством, але з приходом ворогів зумів згуртуватися й захистити Батьківщину, відстоюючи своє право жити за законами справедливості та свободи на своїй землі.

Таким чином, образи повісті «Захар Беркут», створені Іваном Франком і кінообрази, представлені в однойменному фільмі режисерів Ахтема Сеїтаблаєва та Джона Вінна (за сценарієм Ярослава Войцешка та Річарда Роната) мають низку суттєвих відмінностей. Лише основні образи художнього твору зберігають ідейно-тематичний задум письменника. Сценаристами створено більшу кількість героїв, утім вони мало впливають на хід подій і не додають історичній лінії сюжету більшої виразності.

Текстуальне вивчення повісті й зіставлення з враженнями від перегляду фільму дозволяють стверджувати, що режисери та сценаристи екшену зробили досить універсальний і дуже видовищний фільм. У кінострічці багато уваги приділено атмосфері, костюмам та музиці, а також масовим сценам, відтак перед нами постає більш театральна, ніж кінематографічна версія літературного твору. Однак, безперечно, фільм супроводжується прямими цитатами з повісті Івана Франка, які здійснюють значний виховний вплив на глядача.

У підсумку зазначимо: незважаючи на те, що екранізація повісті Івана Франка «Захар Беркут» в однойменному фільмі-екшені режисерів Ахтема Сеїтаблаєва та Джона Вінна відповідає більше запитам сучасного суспільства щодо видовищності, одним із її здобутків є повернення до екранізації класики української літератури й популяризація творчості неперевершеного Каменяря.

Література

1. Брюховецька Л. Адаптація чи штурм літературного Евересту? Твори Івана Франка в кіно. *Кінотеатр*. 2006: #6. URL: https://ktn.ukma.edu.ua/show_content.php?id=598 (дата звернення: 11.03.2021).
2. Дубиніна О. Екранізація літературного твору: семіотичний аспект. *Іноземна філологія*. 2014. Вип. 126. С. 89–97.
3. Захар Беркут (фільм, 2019). *Вікіпедія*: веб-сайт. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%B0%D1%85%D0%B0%D1%80_%D0%91%D0%B5%D1%80%D0%BA%D1%83%D1%82_\(%D1%84%D1%96%D0%BB%D1%8C%D0%BC,_2019\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%B0%D1%85%D0%B0%D1%80_%D0%91%D0%B5%D1%80%D0%BA%D1%83%D1%82_(%D1%84%D1%96%D0%BB%D1%8C%D0%BC,_2019)) (дата звернення: 11.03.2021).
4. Мазурак А. Література і кіно (з історії взаємовпливів). *Наукові записки*. Серія: філологічні науки. 2010. Вип. 92. С. 446–454.
5. Пушак Ю. Література і кіно: (не)залежність мистецтва? *Парадигма*. 2011. Вип. 6. С. 49–58. URL: http://www.inst-ukr.lviv.ua/files/22/Pushak_Paradyhma-6.pdf (дата звернення: 14.03.2021).
6. Сеїтаблаєв Ахтем. Я відкрив для себе багато емоцій всередині «Захара Беркута». *Укрінформ*: веб-сайт. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2796421-seitablaev-a-vidkriv-dla-sebe-bagato-emocij-vseredini-zahara-berkuta.html> (дата звернення: 12.03.2021).
7. Франко І.Я. Захар Беркут: Образ громад. Життя Карпат. Русі в XIII віці. Львів : Каменярь, 1986. 127 с.

Мамчур Є.О.

здобувачка вищої освіти

Мелітопольський державний педагогічний університет

імені Богдана Хмельницького

ОМРІЯНЕ МАЙБУТНЄ ЧИ ТРАГЕДІЯ ЖИТТЯ В НОВЕЛІ В. СТЕФАНИКА «КАМІННИЙ ХРЕСТ»

Анотація: У статті порушується питання еміграції українців як одного із шляхів виживання народу у непрості часи. Особлива увага присвячена розкриттю наступних питань: українські мігранти, еміграція українського народу у новелі В. Стефаніка, причини еміграції, розбудова Країни Мрії.

Ключові слова: українські емігранти, причина еміграції, Василь Стефанік «Камінний Хрест», Країна Мрії.

Manchur Ye.O. Dreamful Future or Tragedy of Life in V. Stefanyk's Novel «Stone Cross». The article raises the issue of emigration of Ukrainians as one of the means of survival of the people in difficult times. Special attention is paid to the disclosure of the following issues: Ukrainian migrants, emigration of the Ukrainian people in the novel by V. Stefanyk, the reasons for emigration, the development of the Land of Dreams.

Key words: Ukrainian emigrants, reasons for emigration, Vasil Stefanyk «Fireplace Cross», labor emigration, dreamed future, tragedy of life, Dreamland.

Творчий доробок В. Стефаніка є багатим та різноманітним, саме тому неодноразово підлягав вивченню. Зокрема, питання еміграції, котре займає окреме місце у творчості В. Стефаніка, стало об'єктом дослідження такими літературознавцями як Ж. Янковська [10], Т. Посадна [6], М. Зубрицький [4], В. Захарова [3], Ю. Ткаченко [3], Л. Бубела [1], Т. Шарова [9] та іншими. Кожен з цих літературознавців дослідив процес, причини та наслідки, роль еміграції у психологічній новелі В. Стефаніка «Камінний Хрест», а також вказав на особливості літературного процесу ХХ століття в історії української літератури.

В. Стефанік – митець, творчість якого багата на шедеври, котрі досліджують внутрішній світ героя, його страхи та переживання. В. Стефанік свого часу акцентував: «Я свою душу пустив у душу народу і там почорнів з розпуки...» [7]. І, справді, поціновувачі творчості Василя Стефаніка називають його психологом, якому вдалося зрозуміти людську

душу, розділивши всі негаразди та переживання разом з людьми, котрі опинилися в умовах соціальної несправедливості.

Метою дослідження є виявлення особливостей трагізму у новелі Василя Стефаника «Камінний хрест».

Відомо, що В. Стефаник у психологічній новелі «Камінний хрест» зобразив типову сільську сім'ю. Саме у цьому художньому творі розкрито глибину трагедії українських емігрантів, змушених полишити свою Батьківщину. Тема еміграції є популярною, оскільки, українська еміграція та побудова Країни Мрії є актуальною і на сьогоднішній день.

У новелі В. Стефаника «Камінний хрест» образ Івана Дідуха, як головного героя є прототипним, адже В. Стефаник написав його з реальної людини, в цьому образі зображено тисячі українців, котрі були змушені виїжджати за кордон. Трагедія бідняка Івана Дідуха – це трагедія всього народу. Можна стверджувати, що Іван Дідух дуже не хотів покидати свого каміннистого ґрунту, та діти, невістки та доньки, не давали йому жити, і він тому лише втік до Канади, щоб «могли жити даліше. Він стверджує, що життя на чужій землі – це утопія для його сім'ї. Він відстоює ту думку, що виїзд з Батьківщини можна розцінювати, як зраду та втрату рідної землі.

В. Стефаник, коли навчався у Кракові, то на власні очі бачив, як український народ емігрував. «Немилосердна земля чорна, що пустила їх від себе», – писав він О. Кобилянській [7]. Варто звернути увагу на епізод, коли Іван, разом із конем, тягне навантажений віз, котрий перетворюється на символ важкої праці людини: «Але хоч той горб його переломив, то політки [врожаї] давав добрі. Іван бив палі, бив кілля, виносив на нього тверді кицьки [грудки землі, брила, вивернуті плугом] трави і обкладав свою частку довкола, аби осінні і весняні дощі не сполікували гною і не заносили його в яруги. Вік свій збув на тім горбі» [8, с. 2]. Іван був бідняком, проте, але мав господарство яке дозволяло прогудувати сім'ю та доля розпорядилася таким чином, що на схилі років він був змушений покинути рідну землю: «Ця земля не годна кілько народу здержіти та й кільки біди витримати», – у розпачі говорить селянин [8, с. 3].

Поряд з образом Івана Дідуха тісно переплітаються й образи його дружини Катерини, старого Михайла та інших сусідів. В новелі є ключові моменти за допомогою яких можна зрозуміти всю психологію героїв: прощання героїв із рідною землею, плач, прощальний танок – усе це показую трагедію. Танцюю – Дідухів ніби хоронили заживо. Учасники цього дійства збагнули, що Івана й Іванихи щойно не стало, що лишилися лише їх імена, котрі були вирізьблені на камінному хресті, котрий був

поставлений Іваном Дідухом на пагорбі. «Видиш, стара, наш хрестик? Там є відбито і твоє намено. Не біси, є і моє, і твоє..» [8, с. 5].

Тема еміграції у творчості В. Стефаніка тісно переплітається з нашим сьогоденням, коли за останні два роки рівень еміграції з України значно виріс. Цілі еміграції з України дуже різні: від навчання до пошуку високооплачуваної праці. На цю тему з кожним днем розгортається все більше та більше дискусій: хто підтримує емігрантів та каже, що лише таким чином можна забезпечити собі, дійсно, радісне теперішнє та щасливе майбутнє, а хто навпаки, стверджує, що так, звичайно, набагато простіше: просто взяти та поїхати до іншої країни. З цього приводу, колишній журналіст, а зараз народний депутат України Мустафа Наєм у своєму блозі виклав текст, в якому висловив свою думку, щодо еміграції українського народу. У своїй статті він зазначив, що залишаючи країну у пошуках кращого світу ми капітулюємо як покоління. Мустафа Наєм зробив акцент і на питанні гідності та її відсутності у тих, хто залишає країну, він закликає народ здаватися перед випробуваннями [2].

Цей пост викликав бурю емоцій, що призвели до масштабних обговорень серед української діаспори, зокрема, емігруючих, думки яких з цього приводу розділися. Одні стверджують, що просто прагнуть забезпечити собі та близьким їм людям комфортне життя, а їх Батьківщина не може їм в цьому допомогти. І тому, власне, вони вимушено покидають територію України у пошуках високооплачуваної праці і справа тут не в гідності [2].

Багато хто з людей, яких прийнято вважати заробітчанами, стверджує, що вони ні в якому разі не тікають з України в пошуках чогось кращого. Вони успішні й тут, на рідній землі, проте, там, по ту сторону кордону України вони мають більші можливості.

Третя група об'єднала в собі людей, котрі зазначають на тому, що хто як не ми розбудує ту країну, в якій хочеться жити, навчатися, працювати, розвиватися, будувати сім'ю та бути впевненим у завтрашньому дні. Країну до якої хочеться в'їхати, а не виїхати. Країну, яку можна буде назвати таким примітивним поняттям, як Країна Мрії.

Варто наголосити на тому, що найпростішим буде просто взяти та відступити перед випробуванням, котре випало на життєвому шляху будь-якої людини. Так і в цій ситуації: найпростіше – це поїхати кудись за океан, але ж треба пам'ятати й про те, що не всюди ми потрібні, не всюди нам раді.

Звичайно, не варто забувати про те, що є життєві ситуації, коли, дійсно, нема іншого виходу, як поїхати за кордон, аби заробити грошей,

яких не заробиш в Україні за такий короткий термін часу, як в інших країнах. Не варто забувати й про те, що виїжджаючи за кордон – люди залишають свою сім'ю, дітей, котрі виховуються без присутності ролі батька чи матері в їх житті.

Скільки людей – стільки і думок з цього приводу: хтось ставиться до еміграції категорично, хтось нейтрально. Багато хто звинувачує емігрантів у тому, що вони залишають країну у непрості часи. Але ніяк не важливо де ти знаходишся: на території рідної країни чи поза її межами. Головне – це те, що ти робиш для неї: любиш, молишся, поважаєш. Виїзд з Батьківщини не є якимось гріхом чи злочином. Можна поїхати за кордон, аби набратися досвіду у розвитку як себе, так і рідної землі та повернутися назад, аби з новими знаннями та силами відбудувати, дійсно, могутню державу.

Хочеться звернути увагу на статтю, яка була опублікована саме на одному з інформаційних сайтів міста Запоріжжя, в якій було зазначено, що в трьох областях України: Луганській, Донецькій та в окремих районах Запорізької області планується реалізація проекту, який буде направлено на створення робочих місць. Цей проект фінансується урядом Данії [5]. Його мета – навчити молодь бути підприємцями в віці 25–35 років. Для цього потрібно вивчати ринок праці всього району (в залежності від місця проживання) і, наприклад, ввести спеціальні програми про підприємство в професійно-технічних та вищих начальних закладах. Всього в нашій області підприємницькій діяльності планують навчати близько 400 чоловік. В майбутньому переможці конкурсу бізнес-планів зможуть отримати гранти для подальшого розвитку своєї підприємницької діяльності [5].

На сьогодні за межами України проживає близько п'ятнадцяти мільйонів українців. Серед цих п'ятнадцяти мільйонів є ті, що за пів року повернуться, є й люди з активною громадською позицією, котрі мають численні ідеї, які допоможуть нам, українцям, розбудувати могутню країну, але є й ті, хто не повернеться. Варто звернути і на плюси еміграції – вона надає можливість влаштуватися на роботу на якій можна заробити гроші, аби прогледувати сім'ю.

Отже, можна зробити висновок, що ліквідувати процес еміграції – не можливо, проте, рівень еміграції можна знизити. Перш за все, це підвищити мінімальну заробітну плату. І ось – потік трудової еміграції значно менший. Слід звернути увагу і на освіту, котра в наш час потребує нових звершень. Важливим є її підтримка молодих спеціалістів з боку держави. Треба, аби по закінченню навчання кожен з них мав робоче місце, аби на практиці

закріпити всі здобуті знання та підвищити рівень професійної компетентності, що допоможе у розбудові вільної та могутньої країни.

Література

1. Бубела Л.І. Образи-символи у новелі Василя Стефаника «Камінний хрест». *Людина віртуальна: нові горизонти: зб. наукових праць / за заг. ред. д.філос.н. Журби М.А. Частина 2. Монреаль : СРМ «ASF», 2017. С. 8–11.*
2. Залишаючи країну ми капітулюємо як покоління. URL: <https://blogs.pravda.com.ua/authors/nayem/588508c3f388b/> (дата звернення 11.03.2021).
3. Захарова В., Ткаченко Ю. Психологічний аспект аналізу новели В. Стефаника «Камінний Хрест» у старшій школі. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології: науковий журнал*. Суми : СумДПУ імені А.С.Макаренка. 2013. №3 (29). С. 255–261.
4. Зубрицький М. Психологізм соціальних новел Василя Стефаника. *Проблеми гуманітарних наук. Філологія*. 2013. №32. С. 168–183.
5. Оголошення про конкурс грантів на започаткування, відновлення та розширення мікро, малих та середніх підприємств в окремих районах та містах Донецької, Луганської та Запорізької областей. URL: <http://www.ccc-tck.org.ua/news/136/> (дата звернення: 11.03.2021).
6. Посадна Т., Шарова Т. Самобутність та оригінальність української прози 20-30-х рр. ХХ ст. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»: Серія «Філологія»*. 2018. Т. 2. №69. С. 239–242.
7. Про Василя Стефаника. URL: <http://www.lsl.lviv.ua/index.php/uk/informatsiya/pro-vasylyu-stefanyuka/> (дата звернення 11.03.2021).
8. Стефаник В. Камінний хрест. Вид.-во: Фоліо. 2010. 621 с.
9. Шарова Т. М. Літературний процес 20-х років ХХ століття і механізми формування політичного дискурсу. *European Applied Sciences*. 2018. №2. С. 28–30.
10. Янковська Ж. Мотиви ностальгії в українській художній літературі митців діаспори. *Наукові записки Національного університету Острозька академія. Історичні науки*. 2008. №11. С. 44–447.

Матющенко А.В.

кандидат філологічних наук,
науковий співробітник відділу української
літератури ХХ ст. та сучасного літературного процесу
Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України

ХУДОЖНІЙ РЕАЛІЗМ ЯК ОСТАННІЙ ФОРПОСТ СОЦІАЛЬНОЇ ПРАВДИ

***Анотація.** Автор статті зосереджує увагу на видатних творах української драматургії періоду формування тоталітарного суспільства, виокремлюючи реалістичне розкриття теми історичної долі інтелігенції. В процесі їх аналізу доходять висновку, що саме приналежність до реалістичного художнього методу дозволяла їх авторам донести до читача правду про соціально-політичну трагедію національної духовної аристократії цього періоду.*

Ключові слова: реалізм, соцреалізм, соціальна правда, художній метод

***Matyushchenko A. Artistic Realism as the Last Outpost of Social Truth.** The author of the article focuses on the outstanding works of Ukrainian drama of the period of formation of a totalitarian society, highlighting the realistic disclosure of the historical fate of the intelligentsia. In the process of their analysis it is concluded that it was belonging to a realistic artistic method that allowed their authors to convey to the reader the truth about the socio-political tragedy of the national spiritual aristocracy of this period.*

Key words: realism, social realism, social truth, artistic method

У першій половині 1920-х років, коли тільки-но розпочалося примусове впровадження в реальність антигуманної моделі тоталітарного суспільства – під прикриттям поки що толерантного ставлення до літературних «попутників», показного осуду гегемонії пролетарських письменників та обережним оголошенням лише пошуків «генерального стилю епохи» – на теренах радянської України стверджувався, як відомо, основний, і як виявилось надалі, згубний принцип класової природи будь-якого мистецтва. Тож обумовлене й спущене згори превалювання «передового» й «реалістичного» російського репертуару на українських сценах в сезон 1927–1928 років було тим більш катастрофічним, що саме в цей період, за спостереженням відомого критика Юрія Смолича, – можна було говорити про наявність дійсно нового українського театрального

репертуару, що складався з цілою низки першорядних та різностильових за своїми художньо-сценічними якостями творів. Програмовий огляд Ю. Смолича «Українські драматичні театри в цьому сезоні» констатує також появу надзвичайної кількості різноманітних режисерських «реалізмів» у сезоні 1927–1928 років – проте, на думку критика, кожен із них був лише логічним продовженням чи слоганом-прикриттям певного режисерського стилю певної трупі, велике розмаїття яких на українському театрі було обнадійливою запорукою його розвитку [3, с. 17].

Однак з другої половини 1920-х років, у процесі формування тоталітарного суспільства й поступового згортання свободи у всіх сферах життя, авангардні та модерні тенденції у мистецтві починають заважати формуванню культури тоталітарного типу, вже не секуляризованої від ідеології та держави приблизно так само, як і культура епохи середньовіччя, що була зрошена із релігією та культом феодально-королівської влади. В процесі формування цієї культури до кінця 1920-х років поступово виокремлювалася діалектика боротьби та єдності лише двох, відсорбованих з минулого стильових напрямів, – реалістичного та романтичного, кожен з яких був кінець кінцем «проковтнутий» соцреалізмом і в процесі ідеологічного «перетравлення» його новітніми винахідниками остаточно спотворений у своїй суті. Через ідеологізовану критику радянська влада починає переслідувати усі паростки художньо-світоглядної свободи у найбільш складній та невідконтрольній сфері мистецтва, спираючись також і на об'єктивно обумовлене несприйняття авангардних шукань новим масовим читачем та глядачем пролетарського походження. Це агресивно-нівелююче ставлення нової псевдоестетичної доктрини до авангарду, яке й призвело до показово добровільного «навернення» до псевдореалізму насамперед усіх найбільш лояльних до режиму митців та до загибелі нелояльних, досить точно аналізує відомий вітчизняний компаративіст Д. Наливайко: «Ліве мистецтво, яке усвідомлювалось корелятивним революційному перетворенню світу, було рішуче відхилено комуністичним тоталітарним режимом, як тільки воно остаточно стабілізувалося наприкінці 1920–1930-х років. Відбувається «повернення» до реалістичної традиції, що супроводжувалося утисками, а далі й репресивними заходами стосовно «лівих митців», які не бажали чи не «поспішали» перебудуватися. В Україні вони були в більшості своїй репресовані, а далі фізично знищені. Сталося так, що реалізм виявився тією художньою системою, котра була адаптована в СРСР як естетична доктрина, на основі якої мало розбудовуватися мистецтво соціалістичного суспільства... Передусім бралось до уваги, що реалізм був художньою системою, яка домінувала в російській та інших

літературах царської імперії в попередні періоди й закріпилася у свідомості і смаках різних прошарків суспільства... Реалізм із його креативною установкою «зображати життя у формах самого життя» був художнім кодом відкритим і зрозумілим найширшим колам реципієнтів... Усе це разом означало, що в реалізмі закладені найбільші можливості впливу на свідомість та емоційний світ людей і маніпулювання ними» [2, с. 48].

Таким чином, виглядає цілком закономірною еволюція протягом 1920-х років більшості, й зокрема, двох провідних українських драматургів, які починали до історичного зламу 1917-го з модерністських, і, зокрема, символістських шукань, – Якова Мамонтова та Мирослава Ірчана. Якщо на початку творчого шляху це були цілком природні пошуки органічного індивідуального стилю, то в пореволюційний період майже кожна з п'єс і Мамонтова й Ірчана демонструє не просто якийсь інший ідейно-стильовий поворот – а саме такий, що беззастережно відповідав продиктованому згори тематично-стильовому напрямку розвитку офіційно визнаної радянської драми. Оскільки лише кілька межових років кінця 1910 – початку 1920-х років були позначені цілковитою свободою художнього пошуку, а вже надалі партійно-критичні наглядачі над культурою підтримували насамперед псевдореалістичні тенденції у ній, що згодом дістануть інший префікс соц-, драматургічна спадщина М. Ірчана та Я. Мамонтова у середині та другій половині 1920-х виразно тяжіла до *реалізму*. Серед драматичних письменників 1920-х був і такий, для кого схильність саме до суворо реалістичного (у сенсі наближеному до класичного критичного реалізму), тобто максимально об'єктивного й відсторонено правдивого відображення доби й була його органічною стильовою домінантою – це Євген Плужник. Тож розглянувши під цим кутом зору творчість Ірчана, Мамонтова і Плужника, можна окреслити проблему реалістичного напрямку в українській драматургії 1920-х років – в її трьох варіативних авторських відгалуженнях. І тут, як і стосовно експресіонізму, необхідна чітке наукове розмежування – між класичним історико-літературним визначенням реалізму як провідного стилю другої половини XIX ст. із його визначальними рисами та тим спотвореним та утилізованим для власних ідеологічно-псевдоестетичних потреб «інваріантом» реалізму, який був покладений у фундамент новітньої радянської культури, – розмежування, яке було чітко сформульоване знову ж таки Д. Наливайком: «Реалізм це породження епохи, означеної бурхливим розвитком науки та ствердженням її в ролі домінанти духовно-творчої практики людства, характеризується визначеною спрямованістю на художнє пізнання й засноване на ньому потрактування буття. У багатофункціональності мистецтва реалізм на передній план висуває

пізнавальну функцію, однією з визначальних прикмет його поетики і стилю стає аналітичність. Як засадничі принципи творчості виступають у ньому спостереження, вивчення та аналіз реально існуючого і його неупереджено-об'єктивне (що мислилося як правдиве) зображення... Словом, засадничі принципи реалізму як найменше відповідали підходу до мистецтва, властивого тоталітарній комуністичній системі, інтерпретацій нею його завдань і функцій, серед яких найважливішими були виявлення «неминучого майбутнього»...Вищою мірою характеристичне для соцреалізму те, що центральними категоріями цієї художньої системи виступають категорії класовості, партійності й народності – категорії суто ідеологічні, позбавлені естетико-художньої іманентності» [2, с. 49].

Ранні прозові твори Мирослава Ірчана – ще дореволюційна збірка новел «Сміх нірвани» (1916) або збірка вже 1920 року «Фільми революції» – були позначені, як відомо, впливом символізму, й творів Яцкова, Гауптмана та Метерлінка. Проте після свого «Бунтаря» 1921 року як однієї з перших зразкових агітаційних драм, овіяних дещо абстрактним пафосом революційного романтизму, Ірчан відкриває у своїй творчості наступний період – так званого «документального реалізму»: коли безпосередньою сюжетною основою його творів стають взяті просто з реального життя (а інколи й з газетних шпальт) історії локальних класових битв та їх героїв. Об'єднані цією єдиною схемою сюжетної побудови, його п'єси «Безробітні» (1923), «12» (1923), «Родина щіткарів» (1923) «Підземна Галичина» (1926) та «Радій» (1929), вирізнялись однак різним рівнем художнього синкретизму – поєднання символістських, романтичних, реалістичних стильових ознак. Так, реалістично заданий сюжет, як правило, мав у них героїко-романтичне розв'язання; задані на початку як типові образи борців за справедливий соціальний лад на протязі твору почасти залишалися нерозвинутими у рамках тієї ж агітаційно-романтичної схеми; доволі правдоподібні колізії класових двобоїв поєднувались із символістським пафосом розлогих монологів та надмірною експресією викликаних ними колізіями почуттів. У другій половині 1920-х років після надзвичайно сценічно успішної «Родини щіткарів» Мирослава Ірчана на сторінках українських спеціалізованих періодичних видань «Сільський театр» і «Культробітник» були опубліковані наступні його п'єси «Підземна Галичина» (1926) та «Радій» («Отрута») (1927), котрі внесли своєрідні тематичні й жанрово-стильові ноти у розмаїття української драматургії цього періоду та свідчили про подальший розвиток таланту драматурга у напрямку *психологічного реалізму*.

У п'єсі «Підземна Галичина», не зраджуючи своєї основної риси – побудови сюжету на документальних фактах, адже вона була присвячена класовим двобоям на окупованій Польщею Західній Україні, Ірчан ставить у центр доволі значущий у всій його драматургії образ провокатора – колишнього студента Адама Микитюка. Нібито всуціль негативний герой-зрадник вирізняється у п'єсі складною душевною організацією та широким діапазоном почуттів та емоцій – крім страху, жадоби грошей та мрій про втечу за кордон, Адамом керує ще й кохання до юної підпільниці Оленки, а також пристрасне прагнення вижити, вирватись із нескінченних кривавих перипетій політичної гри. Підпільники-комуністи ж, як і в ранніх агітаційних п'єсах Ірчана «Бунтар» і «12» лишаються цілісно-бездоганними й одноманітними за характеристиками. Оленка, образ якої репрезентує тут у жіночому варіанті тип непохитного борця за ідею, здатного на кривавий злочин-вибір в ім'я цієї ідеї, у фіналі власноруч здійснює страту Адама, пафосно зрікаючись свого кохання й ототожнюючи себе з підпільною групою «Підземна Галичина». Тонке психологічне нюансування «образу ворога» виокремлювало «Підземну Галичину» не лише серед творів самого М. Ірчана, а в усій тогочасній українській драматургії, де набирав силу антишкідницький тематичний напрям. Завдяки психологічній складності центрального, негативно акцентованого персонажа, його багатогранності та активній ролі у сюжеті «Підземна Галичина» перегукується насамперед із «Його власністю» Я. Мамонтова, створеною майже одночасно. П'єса, крім посилення психологічного реалізму, засвідчила також формальну еволюцію драматичної творчості Ірчана, якій на першому етапі не вистачало композиційно-стильовою вивіреності. Остаточну еволюцію автора – від агітаційно-документального реалізму у бік психологічного реалізму, але все ще не позбавленого символічних та експресіоністичних вкраплень, засвідчила наступна драма «Радій», ставши вершиною у творчому доробку Ірчана-драматурга, поряд із «Підземною Галичиною» та «Родиною щіткарів».

Яків Мамонтов, на відміну від багатьох українських драматургів, протягом переламних для української літератури 1926–1928-х років маніфестує свої ідейно-естетичні погляди не лише через низку творів, що були суголосні кожному черговому ідеологічно-стильовому віянню, а й у численних критичних, історико-літературних та теоретичних друкованих виступах. На перший ювілей жовтневої революції він публікує статтю «Театральний фронт перед жовтневим десятиріччям» (1927), де безапеляційно стверджує, що за десять років після революції на українському кону цілком запанував реалістичний напрям. Однак при цьому

автор наголошував на існуванні двох різновидів *реалізму* в драматургії – назадницького, консервативного та нового, прогресивного – і запропонував для останнього власновироблений термін «конструктивний реалізм», намагаючись компромісно поєднати елементи авангардної форми (зокрема, декорації-конструкції) та реалістичний зміст твору.

Цей перехід Мамонтова до реалістично-психологічного стилю переконливо ілюструють п'єси другої половини та кінця 1920-х років, котрі органічно продовжували близьку йому особистісно-екзистенційну проблематику. У ранніх творах драматурга ця проблематика розкривалася зазвичай на матеріалі приватного людського життя, у стилі реального символізму ібсенівського типу, де структурно-сисловою основою залишається внутрішня колізія особистості й реалістичний психологізм цілком відповідає реальним життєвим суперечностям, до змалювання яких завжди тяжів драматург. Центральні герої п'єс Мамонтова «Батальйон мертвих» (1924), «Княжна Вікторія» (1928) та «Його власність» (1929) постають за новітньою ідейно-естетичною логікою насамперед представниками віджилого панівного класу, які повинні відповідати за своє паразитичне існування протягом століть, і покійно приймаючи усі соціальні випробування як покарання, – поступитися місцем на історичній сцені представникам класів трудящих. Та попри певні авторські наміри мистецька вимогливість та смак Мамонтова змушували його дотримуватись художньо-психологічної достовірності у змалюванні образів представників колишньої аристократії. У цих п'єсах середини та другої половини 1920-х років, побудованих на історичному матеріалі революційних воєн та тоталітарних чисток, відіграє значну роль соціальний аспект внутрішньої колізії персонажа, а стиль автора наближається до реалістичного, хіба що із деякими формально-стильовими символічними вкрапленнями в «Батальйоні мертвих», – тобто також являє собою скоріше явище більш чи менш вдалого стильового синкретизму з реалістичною стильовою домінантою.

Написана Я. Мамонтовим 1929 року п'єса «Його власність» на побіжний погляд уже цілком відповідає протоканонічним лекалам соцреалізму, тобто видається написаним «на злобу дня» твором, де автор спробував художньо втілити ідеологічний за походженням образ «ворога народу» і пристати до нового антишкідницького тематичного напрямку. Однак при більш уважному прочитанні стає очевидним: «Його власність» виявилась певним чином підсумковим твором і для вище розглянутої низки п'єс про трагічну історичну долю у пореволюційну добу української аристократії, як соціальної, так і духовної, до якої належить головний герой п'єси професор Дорош. Уже в I дії «Його власності» отримує зав'язку

основний соціально-етичний конфлікт п'єси: між носієм старого дореволюційного світогляду колишнім землевласником і професором Дорошем та нового радянського – інженером Ружним, якого надіслано керувати геологічними розробками на території колишнього родового маєтку Дорошів. Шматок знайденого там цінного лабрадориту відправляють до Києва на експертизу, але він потрапляє до рук професора, і той, охоплений ностальгічно-власницькими пориваннями, підміняє контрольний зразок. Ружний викриває злочин професора проти нового ладу, а Дорош своєю чергою звинувачує радянського інженера та подібних йому нових хазяїв життя в тому, що скоро через їх діяльність «країна взагалі залишиться без мармуру, та й без хліба». Однак пізніше, у болочих роздумах на самоті Дорош визнає, що, підмінивши зразок, втратив людську та професійну честь, й добровільно йде з життя, не чекаючи арешту.

Попри численні звинувачення інших на адресу «ворога народу» та його власні репліки, сповнені ненависті до нового соціального ладу, поведінка професора лишається у «Його власності» найбільш реалістично-вмотивованою, а його образ – психологічно переконливим і навіть привабливим. Світоглядні переконання Дороша, вибір, обумовлений ними, й нюанси складних почуттів, що розкриваються у сцені зустрічі головного героя зі старим камердинером та в сцені прощання з маленьким сином перед самогубством, надають його постаті людської теплоти та неповторності. Разом із тим, сповнені фальшивого газетного пафосу позиція та мова інженера Ружного навпаки перетворює цього головного, за традиційною соціалістичною драматургічною схемою, позитивного героя «Його власності» на деіндивідуалізований персонаж-функцію. Не лише за дотепним означенням Дороша, а й за авторським утіленням, мета і сенс життя Ружного цілком вичерпуються радянською посадою – й тому ідейне протистояння героїв-антагоністів як основний конфлікт у творі дещо втрачає свою гостроту, залишаючись більш переконливим в особисто-інтимній площині. Адже єдина прикра вада комуніста Ружного, що надає йому хоч якоїсь людської своєрідності, – це зневажливо-брутальне поведіння із вагітною від нього сільською дівчиною, яку він кидає через її повну морально-інтелектуальну невідповідність стандартам «нової жінки», переключаючи свою увагу без будь-яких докорів сумління на законну дружину Дороша Віру. Лінія Віри залишається ще однією більш-менш повноцінною психологічною колізією у драмі, крім душевної боротьби Дороша, – і колізією для тієї доби досить ідейно-актуальною, але правдиво розкритою. Прагнучи стати корисним членом нового суспільства й вирватись із шлюбної пастки, що цілком відповідає ідеологічним кліше

радянської драми, Віра проте неспроможна відразу зрадити Дороша, в ній довго домінує застаріла жіночність – як слабкість та вірність осоружному чоловікові, незважаючи на невідступну наполегливість Ружного. Таким чином, усупереч раціональним намаганням драматурга, у постатях головного героя п'єси немолодого професора Дороша та його дружини, у їхній особистій – як соціально-етичній, так і сімейній – драмі сконцентрувалася не тільки основна художньо-стильова вартість твору, а й певна художня правда доби формування тоталітарного суспільства.

Драматична творчість одного з найвизначніших поетів Розстріляного Відродження Євгена Плужника була представлена лише трьома п'єсами – «У дворі на передмісті», «Професор Сухораб» та «Змова у Києві» – й залишилася осібною та маловідомою для сучасників сторінкою української драматургії порубіжжя 1920–1930-х років. Схильність до напрочуд тверезого та об'єктивного, особливо для поета за основним покликанням, сприйняття дійсності, непідвладність ідейній заангажованості та естетичним модам, якими позначені медитативно-філософська лірика та наснажені трагедійно-епічними колізіями поеми «Канів» і «Галілей», – обумовили й тематичну та стильову своєрідність п'єс Плужника. Саме у драматичному жанрі він розкрився як суворий реаліст і тонкий психолог, можливо, навіть яскравіше, ніж у своєму єдиному прозовому творі – романі «Недуга» (1928). Його перша п'єса «У дворі на передмісті» (1926), як і роман, була пов'язана із темою морального зубожіння та розпаду людської особистості у першому в світі соціалістичному суспільстві – й дорівнювали за своєрідністю її художнього трактування до прозових творів М.Хвильового, В. Підмогильного та п'єс М. Куліша «Зона», «Мина Мазайло» та «Народний Малахій». Цими ж мотивами та рисами реалістичного стилю, овіяного легкою іронією, що постійно межує із щирим драматизмом, була позначена й наступна п'єса Є. Плужника «Професор Сухораб» (1929), присвячена вже небезпечній на той час темі історичної долі інтелігенції. По своїй суті комплекс інтелігентності головного героя п'єси професора Сухораба тотожній комплексу духовно-етичних якостей, що й визначають унікальну людську особистість. І сутність центрального конфлікту твору полягає у зіткненні безкомпромісної цілісної особистості з дітьми-конформістами, які, позбавляються морально-етичного комплексу інтелігентності заради матеріального та фізичного виживання у суспільстві. Змальована Плужником в трагікомедії «Змова у Києві» пізніше, вже на межі 1920–1930-х років, але не менш реалістично, доба першої п'ятирічки вже передбачала тотальну державну підконтрольність людської істоти до її найінтимніших глибин. Та ці вимоги соціалістичного суспільства виявляються

нездійсненими для головного героя твору, старого інженера Лукаша, який також переживає гострий конфлікт із дорослими дітьми, що мають різні світоглядно-політичні позиції: його людське серце протестує проти жертви власним сином в ім'я тоталітарної ідеї, хоча обов'язок щирого попутника і спонукає до цього. Перегукуючись за структурною схемою із такою ж багатоосібною «Шахтою Марія» І. Дніпровського та іншими п'єсами антишкідницького тематичного напрямку, за істинним змістом та розв'язкою внутрішньої колізії головного героя «Змова у Києві» наближається до «Між двох сил» В. Винниченка та «Патетичної сонати» М. Куліша.

Отже, образи головних героїв у п'єсах Мамонтова та Плужника поставали як найбільш художньо повнокровні та антикон'юнктурні серед творів, присвячених історичній ролі та долі інтелігенції в новому радянському суспільстві. Вже наприкінці 1920-х і особливо у 1930-х роках ця драматургія перетвориться у цілий тематичний пласт, окреслений типовими сюжетно-смісловими рисами, цілком відповідними ідеологічним вимогам: «Розробка теми інтелігенції теж якоюсь мірою засвідчувала жанрово-тематичне збагачення та інтелектуальне зростання української літератури. Але тут були свої стереотипи: протиставлення молодих радянських кадрів буржуазній інтелігенції; суто інструменталістське розуміння інтелігента як «спеца» без уявлення про величезне явище культури як такої; зверхній погляд на стару інтелігенцію як класово обмежену і тому нездатну до творчості в масштабах, яких вимагає епоха. Прикладом для академіка був пролетар, від якого треба було набиратися світогляду і класової мудрості. Студенти з робітничо-селянської молоді сміливо руйнували фальшиві авторитети буржуазних професорів і переконували цих професорів або викривали. Так часом профанувалися загалом гуманістичні думки про народну інтелігенцію, про зв'язок науки з життям, про життєву мудрість народу тощо...» [1, с. 93].

Наскільки не відповідали та навіть протистояли «Професор Сухораб» та «Змова у Києві» Плужника і навіть «Його власність» Мамонтова стереотипам радянської літератури про інтелігенцію стає особливо очевидно, якщо порівняти ці п'єси із написаним згодом «Ахітектором Шалько» того ж Мамонтова або «Кадрами» І. Микитенка. Отже, можна констатувати, на порубіжжі 1920–1930 років настали часи, коли старе поняття *реалізм* за умови достатньої чесності та мужності митця, втрачаючи виключно історико-літературне та естетико-філософське тлумачення, набувало небезпечної для авторського майбуття тотожності із *правдою епохи* як такою, перетворюючи твір на художньо-документальне свідчення

про неї. І найбільш показово у саме такому ракурсі реалістичного стилю були твори М. Ірчана, Я. Мамонтова та Є. Плужника «з життя колишніх аристократів», – присвячені насправді неправо-трагічним пореволюційним трансформаціям такого соціо-культурного феномену як інтелігенція у 1920–1930-х роках.

Література

1. Дзюба І. Література соціалістичного абсурду. *Сучасність*. 2003. №1. С. 85–101.
2. Наливайко Д. Замітки щодо генези й типології соціалістичного реалізму. *Слово і Час*. 2008. №9. С. 46–54.
3. Смолич Ю. Українські драматичні театри в цьому сезоні. *Життя і революція*. 1928. №4. С. 11–24.

Мозуль А.А.

здобувачка вищої освіти

Пустовіт В.Ю.

*доктор філологічних наук, професор,
професор кафедри української філології та журналістики
Східноукраїнський національний університет
імені Володимира Даля*

ПОЕТИКА ОПОВІДАННЯ «ПІЗНО» ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Анотація: У статті подано аналіз оповідання «Пізно» Лесі Українки, увага авторки зосереджена на елементах поетики.

Ключові слова: критика, белетристика, прозовий твір, оповідання, портрет, жінка.

Mozul A., Pustovit V. Poetics of the Story «Late» Lesya Ukrainka. The article tells about the critique of Lesya Ukrainka's prose works. Her story «Late», the meaning of the word "late" in a woman's life is analyzed.

Key words: criticism, fiction, prose story, story, portrait, woman.

25 лютого 2021 року виповнилося 150 років з дня народження Лесі Українки (Лариси Петрівни Косач-Квітки) – видатної української письменниці, драматургині та громадської діячки, однієї з центральних постатей національної культури. Вона належить до того неширокого кола

геніальних особистостей, що своїм талантом і звитяжною працею підносять і звеличують дух народу, до якого належать, відкривають йому ширші горизонти буття, дають поштовх до повноцінного самовідчуття і розвитку.

Творчість Лесі Українки – нове пафосне слово не тільки в українській, але й у світовій літературі. Життя поетеси – це легендарний подвиг мужньої і мудрої людини, ніжної й нескореної жінки, геніального митця і борця, рівноцінну постать якій важко знайти навіть на планетарних художніх теренах. По собі вона залишила великий літературний доробок – вражаючі поеми, прозові твори, вірші, публіцистичні статті, переклади світової класики.

Поява у творчому доробку Лесі Українки низки прозових творів не була випадковою. Уже наприкінці 80-х років XIX століття письменниця розпочала досить активний пошук нових для себе художніх форм і засобів відтворення оточуючої дійсності. «На самих ліричних віршах вже не втриматись! – тісно робиться, хоч се не значить, ніби їх зовсім покинути маю, того, певне, ніколи не буде» [4; 10; 91], – відверто зізнається вона у листі до відомого українського письменника, критика і публіциста Михайла Павлика від 22 червня 1891 року.

Звичайно, Леся Українка не збиралася залишити поезію і зосередитися виключно на прозі. Розширення творчого діапазону свідчить, мабуть, про її намагання більш повніше і глибше розкрити власну особистість, яскравіше реалізувати своє багатогранне художнє обдарування. Прозові твори письменниці умовно поділяються на дві групи. Першу складають твори для дітей, другу – твори актуальної соціальної і морально-етичної проблематики [6].

Усі вони в переважній більшості належать до так званих «коротких жанрів» (оповідання, новела, нарис). Ці жанри завжди відзначалися особливим динамізмом, вони дозволяли Лесі Українці, по-перше, миттєво фіксувати «власні душевні порухи», відчуття і переживання, викликані подіями особистого і суспільно-політичного життя, і, по-друге, швидко реагувати на самі події [6].

Прозовий доробок письменниці потрапляв до кола зацікавлення критики. І. Франко усіяко сприяв друку праць Лесі Українки та був переконаний, що в прозі вона не піднялася до таких вершин, як у ліриці чи драматургії, чиста епіка не входила в обсяг її таланту.

Принагідно до аналізу прози письменниці у своїх статтях зверталися М. Євшан, А. Ніковський, Л. Старицька-Черняхівська, І. Стешенко. Дослідники, не вдаючись до глибокого сюжетного аналізу, подавали

коротку характеристику її окремих прозових творів, підкреслюючи їх драматизм, глибокий психологізм образів.

М. Грушевський зробив геніальне й пророче передбачення: «В інших обставинах, ніж ми живемо, її твори переходили б в вибрані круги світової інтелігенції, знаходили б тут тонких цінителів і adeptів» [4].

І. Стешенко, характеризуючи імпульси Лесі Українки до прозової творчості, зазначав: «Їй мало одного короткого вислову почуття, їй хочеться сумою широких мистецьких доказів впевнити читача в тому чи іншому духовному напрямі. Звідси – нова літературна форма творів Лесі. Вона вдається до драматичних етюдів, до оповідання» [3, с. 44]. Отже, думка критиків щодо прози Лесі Українки мала конфлікт двох поглядів.

З усіх оповідань і нарисів, привертає до себе увагу непомітне надкоротке оповідання «Пізно». За визначенням сучасної дослідниці Юлії Левчук «Жанр цього тексту можемо означити як образок (часто використовуваний письменницею), етюд, ескіз чи шкіц» [2, с. 167]. Майстерність письменниці виявилася у зображенні психології жінки, яка втратила віру у свої сили й відчуває себе відчуженою.

Відгук критиків, як зазвичай, був різностороннім: У листі до Олени Пчілки 18 вересня 1891 р. І. Франко писав, що йому дуже подобається Лесина новела «Жаль», проте М. Павлик радив узагалі знищити цю повість [1; 161; 210].

Виняткову роль відведено портретним описам, які спрямовані на відображення мінливості життя, спочатку перед нами жінка, зображена на портреті: «...пишна красуня в бальовій сукні, з погордливим усміхом на коралових устах, з буйними кучерями над мармуровим чолом...» [7], згодом, ця ж особа стала пов'яла і зажурена, убрана в чорне вбрання. Нагромадження чорного свідчить про сірі будні й невідворотність негараздів: «чорне убрання», «чорне, з чималою сивизною, волосся», «чернечий вигляд».

За цим стояли прожиті літа та насмішки чоловіка. Жінка згадує свого першого чоловіка: «Бідний той перший чоловік, як він її любив, – ні, він ледве смів любити її, він молився на неї...» [7]. Відповідно її другий чоловік був дуже освіченою людиною, поводив себе як у дзеркалі, так, як вона ставилася до першого чоловіка.

Другий чоловік мріяв аби його дружина «не була гарною, йому хотілось, щоб вона укупі з ним сиділа над політичною економією, робила переклади для нього» [7]. Але жінка мала інші зацікавлення: пишні та веселі бали, на яких вона могла веселитися та сентиментальні романи Гур'а (псевдонім французької письменниці де Мартель де Жуанвіль). Насмішки

чоловіка з цього приводу змушували її повертатися раніше з балів і танців, а згодом зовсім не відвідувати їх. А з часом зав'яла і її врода: «Потроху вона перейняла чорне убрання і гладке чесання волосся від чоловікової сестри, молодій панночки, про яку, бувало, чоловік каже, що вона ідеал жінки» [7].

Леся Українка у цьому творі підіймає тему вроди та розуму. Чоловік жінки вважає, що її зовнішність змінилась, але для внутрішніх змін вже запізно: журфікси (зібрання) для молоді були невдалими й зазнавали глузування, а знання з політичної економії потребували широкого світогляду й ерудиції. Стає зрозуміло, що в молоді роки жінка протиставляла свою вроду інтелектові чоловіка, а з часом – лише свій портрет.

Причина розчарованності і непристосованості до життя багатьох молодих українських інтелегентів, вважає Леся Українка, полягає у підміні цінностей духовних цінностями матеріальними, у відсутності високої внутрішньої культури, у втраті чи деформації морально-етичного ідеалу [6].

Ключовим у цьому оповіданні стає слово «пізно», яке також є назвою оповідання. Упродовж всього тексту воно набуває різних смислових відтінків: пізно його жінка поверталася додому з танців, пізно і він сам повертався після промов для молоді, пізно змінюватися його жінці, набиратися розуму. Письменниця намагалася показати, як чоловік цим словом нищить красу жінки, не дає їй можливості стати розумнішою. Він прикривається словом «пізно» заради власного «я», для того, щоб принизити жінку.

Аналізуючи оповідання «Пізно» можна побачити, як докладно та влучно авторка описує зовнішність жінки щодо її душевного стану. «Вона вже давно сидить над книжкою, але не читає, погляд її дивиться в просторінь, на змарнілому обличчі смуток і покірне ждання, чорне убрання і гладко причесане волосся, чорне, з чималою сивизною, надають жінці чернечий вигляд» [7] – такий портрет ми бачимо спочатку. Перед нами постає змучена жінка, яка не має життєвих цінностей. Вона не живе, а просто існує. «Коли б хто порівняв її тепер з тим великим портретом, що висить тут же в салоні на стіні, то навряд чи догадався б, що ота пишна красуня в бальовій сукні, з погордливим усміхом на коралових устах, з буйними кучерями над мармуровим чолом і ся пов'яла, зжурена жінка – одна й та сама особа. Сама жінка давно вже привикла дивитись на той портрет об'єктивно, мов на картину або портрет незнайомої особи» [7].

Не менш важливу роль в образі жінки грає її портрет. Він показує іншу сторону головної героїні, коли вона насолоджувалася життям і це сприяло розквіту її краси: «Коли б хто порівняв її тепер з тим великим

портретом, що висить тут же в салоні на стіні, то навряд чи догадався б, що ота пишна красуня в бальовій сукні, з погордливим усміхом на коралових устах, з буйними кучерями над мармуровим чолом і ся пов'яла, зжурена жінка – одна й та сама особа» [7].

Таким контрастом Леся Українка показує життя жінки в різних обставинах. Життя з інтелігентом призводить до того, що жінка втратила себе, своє «я», а старий дзигар відраховує прожиті роки.

Література

1. Косач-Кривинюк О.П. Леся Українка: хронологія життя і творчості; [вст. ст. М. Г. Жулинського]. Препринт. вид. Луцьк : Волин. обл. друк., 2006. XI с. 928 с.
2. Левчук Ю.О. Жанрова система творчості Лесі Українки (когнітивний аспект): автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 / Чернівці, 2015. 20 с.
3. Стешенко І. Поетична творчість Лесі Українки. *Літ.-наук. вістн.* 1913. Т. 64. Кн. 10. С. 33–44.
4. Українка Леся. Зібрання творів : [в 12-ти т.]. К. : Наук.думка, 1978. Т. 10: Листи (1876-1897). 541 с.
5. Інтернет ресурс. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/17937/11-Proskurina.pdf?sequence=1>.
6. Інтернет ресурс. URL: <https://ukrlit.net/article1/1564.html>.
7. Інтернет ресурс. URL: <https://www.1-ukrainka.name/uk/Prose/Pizno.html>.

Намха С.М.

*директор КОЗО «Кислянська ЗШ І-ІІІ ступенів»
Зайцівської сільської ради
Синельниківський район, Дніпропетровська область*

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОВІСТІ ЛЕСЯ МАРТОВИЧА «ЗАБОБОН»

Анотація. У статті розкриваються питання особливостей повісті Леся Мартовича «Забобон». Акцентується увага на історії написання твору, системі образів, а також проблемах, які піднімав автор у творі. Наголошено на тому, що повість «Забобон», як і вся літературна творчість Мартовича, була живим відгуком на злободенні питання тогочасної галицької дійсності

Ключові слова: особливість, поетика, художня література, спадщина, історична повість.

Natha S.M. Artistic Features of Les Martovych's Story «Superstition». The article reveals the peculiarities of Lesya Martovych's novel «Superstition». Emphasis is placed on the history of writing the work, the system of images, as well as the issues raised by the author in the work. It is emphasized that the novel «Superstition», as well as all the literary works of Martovych, was a living response to the pressing issues of the Galician reality of that time.

Key words: feature, poetics, fiction, heritage, historical story.

Самобутня постать Леся Мартовича в українському письменстві початку ХХ століття досить довго залишалася в тіні. За життя письменника не вийшла друком навіть половина того, що він створив. Свого часу літературна критика, власне, зігнорувала його оригінальний талант. Художня спадщина Мартовича й досі повністю не зібрана, всебічно не осмислена.

Останнім часом появились нові видання творів Леся Мартовича, у тому числі в перекладі на російську мову. В журналах та наукових збірниках опубліковано низку цінних статей і розвідок про письменника – праці С.А. Крижанівського, О.Є. Засенка, Ф.М. Біленького, С.М. Шаховського, П.М. Довгалюка, А.П. Григоровича та інших дослідників. Ці видання та розвідки заклали міцний ґрунт для ширшої популяризації творчості письменника, її глибшого наукового вивчення.

Проте художня спадщина Леся Мартовича, його громадсько-культурна діяльність вивчені ще недостатньо. Деякі статті та нариси про письменника мають слабку документальну основу. Поряд з цікавими міркуваннями про ті чи інші твори Мартовича, про характер його гумору й сатири, принципи типізації явищ життя тощо, в працях окремих дослідників зустрічаємо і поверхові, бездоказові твердження, застарілі та односторонні оцінки, що вимагають уточнення чи спростування. Не говоримо вже про те, що в критичній літературі про Мартовича фігурує чимало неперевіраних фактів а навіть легендарних відомостей [11, с. 28].

Після виходу збірки «Стрибожий дарунок і інші оповідання» (1905) в літературній праці Леся Мартовича на деякий час настає перерва. Щоправда, письменник зовсім не пориває стосунків з періодикою: 1906 р. в газеті «Громадський голос» друкує публіцистичну статтю «Реформа подружнього закону» (тоді ж вона вийшла й окремою книжечкою), 1913 р. у газеті «Діло» появляются його «Причинки до статті «Кілька язикових уваг». Водночас

Мартович бере участь у перевиданні своїх творів, вносить певні поправки у першодруки (так, друкуючи окремою брошуркою оповідання «Війт», письменник дещо загострив його ідейне спрямування) [1, с. 92].

Найвизначнішим твором Мартовича цього періоду є повість «Забобон», що стала цінним здобутком українського красного письменства переджовтневого часу. Історія створення «Забобону» досі нез'ясована. Тільки в загальних рисах розкриті ті перипетії, що їх пройшла повість перш ніж потрапити до рук читача [7]. Отже, зупинимося на цих питаннях докладніше, спираючись головню на розшукані нами архівні матеріали, що стосуються «Забобону».

Незавидна доля судилася «Забобонові» Мартовича. Винними у цьому, на наш погляд, є насамперед ті тяжкі, несприятливі для творчості умови, в яких проходила діяльність письменника. З другого боку, гадаємо, що при більшій наполегливості з боку автора його твір все ж побачив би світ ще до початку війни 1914 р. [4, с. 124].

Повість «Забобон» вийшла друком уже після смерті її автора (1917) заходами «Української видавничої спілки», одним з редакторів якої був В. Гнатюк. Видання цього твору було аж ніяк не легкою справою. Як свідчать штампи на багатьох сторінках машинопису (на що досі не звернули увагу дослідники творчості Мартовича), повість проходила крізь царсько-королівську цензуру, яка в Галичині фактично була в руках польської шляхти. Цікаво, що цензура користувалася у своїх офіційних документах польською мовою. Можна припустити, що цензура не дуже охоче давала дозвіл друкувати повість Мартовича, оскільки в ній виразно виступає антишляхетська тенденція.

Основна заслуга у виданні «Забобону», звичайно, належить В. Гнатюкові, який з великою пошаною поставився до пам'яті Леся Мартовича, доклав багато зусиль, щоб у тяжкий військовий час опублікувати його повість, бо, власне, вона підсумовувала творчий шлях письменника. Пізніше «Забобон» за львівським виданням переддрукувало київське видавництво «Сяйво» (1928), спорядивши повість передмовою М. Рудницького. Отже, твір став доступний широким колам читачів на Радянській Україні [10, с. 26].

Кілька разів повість перевидавалася (на жаль, без належної наукової підготовки тексту) у післявоєнні роки – і в збірках творів письменника, і окремою книгою. «Забобон» перекладено російською та чеською мовами. Однак було б неправильним розглядати повість Мартовича лише як сатиру на «мертві душі» галицької провінції – буржуазно-клерикальну інтелігенцію. По-перше, тому, що «Забобон» – твір не тільки про

інтелігенцію, а по-друге – не тільки сатира. Письменник дав у повісті цілу панораму життя галицького села, художньо відтворив ті соціальні й громадсько-культурні процеси, що відбувалися в ньому [9, с. 16].

Українська література того періоду (йдеться про Галичину й Буковину) мала вже такі здобутки, як повісті І. Франка («Великий шум»), О. Кобилянської («Земля»), новели й оповідання В. Стефаніка («Камінний хрест», «Палій»), А. Крушельницького («Рубають ліс») та багато інших визначних творів – соціальних полотен з життя села. Отже, Мартович міг уже опертися на певні традиції, скористатися досвідом своїх попередників.

Повість «Забобон», як і вся літературна творчість Мартовича, була живим відгуком на злободенні питання тогочасної галицької дійсності. Письменник-демократ з позицій захисника інтересів народу показав безправне, злиденне животіння сільського трудового люду, протиставивши йому сите й розбещене життя панівних верств галицького суспільства, польської шляхти, уніатського попівства. В жодному іншому творі Мартович так гостро й безкомпромісно не викрив «мертві душі» галицької провінції, як у «Забобоні».

У центрі повісті – життя попівської родини Матчуків: старого здитинілого панотця, його дружини – роботящої і чесною жінки, дочки Галі, звихненої польсько-шляхетським вихованням, сина Славка – головного персонажа твору [6, с. 32]. Мартовичів Матчук – цілком оригінальний художній тип, що міг постати лише на галицькому ґрунті в конкретно-історичних умовах свого часу [5, с. 102].

Образ Матчука письменник малює переважно в побутовому плані, в буденних стосунках із домашнім оточенням. Акцентуючи на дрібних, егоїстичних інтересах попа-нероби, ставлячи свого героя в гротескно-комічні ситуації, Мартович показує його духовну нікчемність, моральне убозтво. Ці негативні риси внутрішнього світу душ пастиря виявляються в усьому: в його ставленні до селян, в стосунках з людьми свого кола, в способі думання, вчинках і поведінці. Обставини, в яких він жив і виховувався, зробили його трутнем, вузькі інтереси тієї касты, до якої належав, наклали відбиток на всю його психологію [5, с. 104].

Змальовуючи образ Матчука, письменник вдається до такого сатиричного художнього прийому, як гротеск, що заснований на навмисно на поєднанні різких контрастів, сполученні комічного з трагічним, перебільшенні чи применшенні зображуваних життєвих явищ, певних рис характеру людини тощо. Прийом гротеска дав змогу Мартовичу розкрити образ панотця в смішному й комічному світлі [3, с. 12].

Тенденція автора – показати всю тупість, дивакуватість Матчука, паразитизм його існування – найповніше виявляється в стосунках попа із селянами. Матчук накидається на Петра Оском'юка, який нібито хотів навмисне зробити йому шкоду – всю худобу перебити. Панотець настільки запаморочений підозріннями, що всі нібито бажають чинити йому лихо, настільки заклопотаний сварками з наймитом, сусідами, що не може тверезо мислити, а тому виставляє себе на посміх [12, с. 3].

У змалюванні образу головного героя повісті, письменник не раз згущує сатиричні барви, вдається до шаржування, гіперболізації, навіть до окарікатурення його дурисвітства, невігластва та різних дивацтв, дотепно висміює мізерію його паразитичного ества. Все це Мартович робить з художнім тактом, не виходячи за рамки життєвої правди. Образ Славка, попри всю його, здавалося б, карикатурність, «нежиттєвість», як висловлювалися деякі критики, не був виплодом химерної уяви письменника, він мав реальних прототипів серед ретроградної частини тогочасної галицької інтелігенції [8, с. 75].

Рецензуючи «Забобон», М. Рудницький вперше в українській критиці висловив припущення, що Мартовичеві персонажі, а надто образ Славка, викличе в уяві читача певні аналогії з відомим твором Івана Гончарова «Обломов». Але такі аналогії він вважав невмотивованими, твердячи, що зображені українським письменником явища мають суто локальний характер, могли виникнути лише у специфічних умовах галицької дійсності. «Обломовщина» – подумає дехто, – зауважує М. Рудницький, представивши історію морального виродження Славка. – Ні, не вона. Це та душевна убогість-мізерія, що з коріння підточує і нищить немалу частину галицької дрібної, так би сказати, міщансько-холопської «інтелігенції». Це квінтесенція того «галичанства» і «рутенства», з якими колись змагалися Франко і Павлик з благословення Драгоманова...» [10, с. 67].

Мужицький світ у повісті Мартовича змалювано так же яскраво, з таким же глибоким знанням життя й побуту трудового селянства, хоч і не так повно, як життя духівництва, польської шляхти. Підхід до зображення трудівника, концепція людини з народу в «Забобоні», порівняно з ранніми творами Мартовича, не зазнали істотної еволюції. Письменник розглядав галицьке село як клубок гострих соціальних і національних проблем: він бачив, як народжувалися в ньому нові форми класової боротьби, а під її впливом зростала самосвідомість народних мас.

Глибше збагнути цей «окремий світ» селянина-хлібороба допомагає нам повість Мартовича «Забобон», в якій письменник виступає прекрасним знавцем життя й побуту галицького села, борцем за його соціальне й духовне розкріпачення. Панораму галицького села в «Забобоні» розгорнено

досить широко: тут і панський двір, і попівське приходство, і громадська рада (орган сільського самоврядування), тут і представники різних соціальних верств і станів селянства [2, с. 13].

Галерея художніх образів селян у повісті – широка й різноманітна: попівський наймит Іван, сільський «філософ» Петро Оском'юк, костоправ Павло Гаєвий, промовець і правдолюб Неважук, злидень Сенько Грицишин, непоправний злодій Гринько, повія Варвара. Кожен з цих образів наділений індивідуальними рисами, у кожного з героїв – своя доля, свій характер. Тямуций і працьовитий Іван – протилежність старого Матчука; коли недолугий панотець ні в чому не може дати ради, його наймит виявляє здоровий мужицький глузд, вміло веде попівське господарство, правда, також вміло й спритно обкрадаючи свого господаря.

Малюючи похмурі картини тяжкого соціального поневолення народних мас, їх духовної злиденності, Мартович дає зрозуміти, що виною такого стану є тогочасні суспільно-політичні умови, антинародна політика австро-угорських властей і польської шляхти. Водночас письменник далекий від того, щоб ідеалізувати селян, затушковувати непривабливі сторони життя хлібороба. Тому він так нещадно картає селянську масу за її пасивність, інертність, байдужість до громадських справ. Мартович прагнув своїм твором викликати серед трудового люду незгасне прагнення жити по-іншому, по-людському. Це – одна з найважливіших і провідних тенденцій повісті. Вона знайшла переконливе художнє втілення в тих розділах, де йдеться про те, як у Вороничах – цьому напівтемному й дуже відсталому селі – передові селяни засновують читальню, стають до боротьби проти гноблення й визиску, викривають махінації урядових властей та польської шляхти під час виборів до парламенту. Мартович насичує ці картини важливим громадсько-культурним і пізнавальним змістом [2, с. 14].

В ідейній концепції повісті важливу роль відіграє образ студента Потурайчина, який засновує у Вороничах читальню, організовує селян до активної громадсько-політичної діяльності, допомагає їм стати «новими людьми». Образ Потурайчина письменник наділяє багатьма позитивними рисами. Це вольова, цілеспрямована людина, віддана інтересам трудового люду. Вийшовши з робітничої сім'ї, зазнавши злигоднів життя бідного студента, Потурайчин ніс промінь світла в темні закутки душі затурканого селянина, вселяв у нього віру в свої сили. Він говорив, що треба змінити цей світ, в якому «хто був більший розбійник, спритніший злодій, тому й ліпше поводилося».

Повість «Забобон» є видатним художнім досягненням Мартовича. За широтою охоплення явищ життя, за глибиною і яскравістю їх змалювання, за своїми мистецькими цінностями цей твір є визначним здобутком

української реалістичної прози. Він має важливе значення як пристрасна, різюча соціальна сатира на реакційне попівство, буржуазно-клерикальну інтелігенцію, і як художнє дзеркало тих громадсько-культурних явищ, що відбувалися в глухому західноукраїнському селі на початку ХХ століття [6, с. 43].

Талант письменника в цьому творі виявився в умінні створювати художні образи, в легкій і невимушеній розповіді. Персонажі Мартовича завжди наділені виразними індивідуальними рисами, у кожного з них своя мова, міміка, свої жести, своя манера говорити. Розмаїття типів і характерів, зображених у повісті, свідчить не тільки про глибоке знання автором «Забобону» різних соціальних прошарків і груп населення Галичини, зокрема сільського, а й про високу спостережливість художника, про тонке відчуття ним того життєвого матеріалу, з якого він виліплює свої образи [6, с. 21].

Сатирична мистецька палітра Мартовича – багатобарвна, своєрідна. Письменник володіє всіма різновидами сатирично-гумористичного письма: іронією, сарказмом, гротеском, шаржем, карикатурою. Для Мартовича-сатирика дуже характерним є «переміщення дійсності в бік гротеска», як висловився один з дослідників його творчості, сатиричне загострення в зображенні певних суспільних явищ, які письменник висміює, викриває.

Безперечним творчим здобутком Мартовича в художньо-образна мова його творів, надто повісті «Забобон». Проза Мартовича увібрала в себе красу й багатство народної мови Галичини, зокрема Покуття. Для глибшого розкриття духовного світу персонажів, переважно селян Прикарпаття, для надання своїм творам характерного локального забарвлення, письменник щедро користувався покутською говіркою, особливо в ранніх оповіданнях. Повість «Забобон», за словами Мартовича, він намагався писати літературною мовою. Від цього принципу, як пише, відступав лише «для характеристики місця, осіб і ситуацій», вводячи в твір діалектизми, провінціалізми тощо.

Справді, повість Леся Мартовича «Забобон» написана тогочасною українською літературною мовою, в своїй основі спільною з мовою Наддніпрянської України. Разом з тим, мова повісті має чимало характерних діалектних рис. Письменник, зокрема, щедро користується говірковими елементами в діалогах і монологах селян. Для мовної характеристики персонажів з попівського, міщанського середовища Мартович вживає окремі полонізми, германізми. Мартович майстерно індивідуалізує мову своїх героїв.

Повість «Забобон» – своєрідний тематичний та ідейно-художній синтез всієї творчості Леся Мартовича – найвищий його письменницький

здобуток. Це пристрасна соціальна сатира на «мертві душі» галицької провінції, на той суспільно-політичний устрій, що їх породив, а водночас – це широке полотно про нужденне, безпросвітне і безправне життя галицького села, яке приходить до усвідомлення: так далі жити не можна, пора скинути рабство, духовне невільництво. Своїм твором Мартович кликав трудящі маси до боротьби за той «новий світ», у якому буде господарем «порядний чоловік, той, хто працює», бо вірив у творчі сили народу, у його світле майбутнє. У цьому важливе ідейно-художнє і громадсько-культурне значення повісті.

Конкретно-історичну зумовленість творчості Мартовича, характерні риси його політичної сатири можна глибоко збагнути, лише врахувавши органічну спорідненість письменника з духом часу, з тими суспільно-культурними зрушеннями, що відбувалися в Галичині на зламі двох епох.

Література

1. Білецький Ф. Мечем сатири, гумором любов! *Українська мова і література в школі*. 1991. №2. С. 90–93.
2. Будзиновський В. Некар'єрович: Із споминів про Леся Мартовича. *Слово і час*. 1993. №2. С. 13–17.
3. Гнідан О. Талант могутній, невмирущий. Київ : Знання, 1991. С. 5–19.
4. Горак Р. Так де ж насправді помер Лесь Мартович? *Дзвін*. 2007. №4. С. 122–124.
5. Засенко О. Видатний сатиричний твір Леся Мартовича: повість «Забобон». *Жовтень*. 1956. №2. С. 97–108.
6. Лесин В. Лесь Мартович. Літературний портрет. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1963. 63 с.
7. Лесь Мартович. Персоналії. Українці в світі. URL: <http://www.ukrainians-world.org.ua/peoples/244da4f35edfd16a/> (дата звернення 03.12.2015).
8. Погребенник Ф. Матеріали про «Забобон» Леся Мартовича. *Радянське літературознавство*. 1965. №11. С. 74–76.
9. Рудницький М. Джерело сили і натхнення. *Жовтень*. 1951. С. 16.
10. Рудницький М. Письменники зблизка: спогади. Львів, 1958. 162 с.
11. Шарова Т. Літературний процес 20-х років ХХ століття і механізми формування політичного дискурсу. *European Applied Sciences*. 2018. №2. С. 28–30.
12. Шарова Т. М. Жіноча проза: теоретичні засади визначення та класифікація. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна*. 2006. №745. С. 3.

Огульчанська О.А.

кандидат філологічних наук,
старший викладач кафедри української і зарубіжної літератури
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького

ПОЕТИКАЛЬНІ ВЕКТОРИ РОМАНІВ ЕМІЛЯ ЗОЛЯ «ЖЕРМІНАЛЬ» І ІВАНА ФРАНКА «БОРИСЛАВ СМІЄТЬСЯ»

Анотація. У статті проаналізовано поетикальні вектори романів Еміля Золя «Жерміналь» і І. Франка «Борислав сміється». Зосереджено увагу на сюжетно-композиційних особливостях творів, розглянуто особливості часопросторової організації і засоби характеротворення персонажів.

Ключові слова: роман, сюжет, персонаж, характер, психологізм.

Ohulchanska O. Poetic Vectors of the Novels of Emil Zolya «Germinal» and Ivan Franko «Boryslav Laughs». The article analyzes the poetic vectors of Emil Zol's novels «Germinal» and Ivan Franko's «Boryslav Laughs». Attention is focused on the plot-compositional features of the works, the peculiarities of the space-time organization and the means of characterization of the characters are considered.

Key words: novel, plot, character, character, psychologism.

Творчості адепта французького натуралізму Еміля Золя присвячено велику кількість вітчизняних і зарубіжних праць провідних науковців-літературознавців (Гречаник Н., Клеман М., Матвіїшин В., Якимович Т. та ін.). Дослідники звертали увагу на структуру циклу «Ругон-Маккари», акцентували увагу на поетикальних векторах окремих творів з циклу, досліджували художні особливості тощо. Роман І. Франка «Борислав сміється» досліджували Н.Бернадська, М. Возняк, Р. Голод, Д. Наливайко та ін. Велика кількість наукових розвідок присвячена компаративному прочитанню творів українського і зарубіжного письменників.

«Жерміналь» – один із важливих творів циклу «Ругон-Маккари», в якому письменник переконливо зобразив тогочасну дійсність, зародження робітничого руху, здатного відстоювати свої права на краще життя. У творі порушено низку важливих проблем: людина і суспільство, проблеми морального вибору, кохання, батьків і дітей, незадовільного стану медичного обслуговування шахтарів тощо.

Важливим сюжетоорганізуючим елементом твору «Жерміналь» є хронотоп. «Художній час твору залежить від його наповненості важливими подіями та їх просторової осяжності» [5, с. 50]. Відома дослідниця Н. Копистянська акцентує увагу на тому, що хронотоп є не лише важливою змістовою складовою, а жанротворчою і філософською [2, с. 172]. У романі переплетені долі різних персонажів, що співіснують в одному просторі – Селищі Двісті Сорок. Змальовуючи важку шахтарську працю, Е. Золя широко послуговується різними варіаціями часопросторових координат. Умовно простір роману можна розділити на дві групи: відкритий і закритий. Життя сімейства Має й Етьєна Лантьє проходить в обох просторах і ними ж обмежується. Письменник надає велику увагу деталізації простору, його наповненню. Будиночки робітників такі ж непримітні і бідні всередині, як і ззовні. У такий спосіб автор підкреслює складне матеріальне становище сімей, які звикли важко працювати і нічого не отримувати. Безрадісна картина постає перед читачем і такою вона залишається впродовж усього розвитку сюжету.

Окрему увагу Еміль Золя присвятив детальному опису ще одного простору – шахти, яку він порівнює з чудовиськом, що висмоктує з робітників життєві сили і часто забирає життя, адже керівництво вугільної компанії не переймається засобами безпеки своїх робітників. Шахта – живий організм: «З-під землі саме прибула перша партія вугілля. Стояв страшений гамір. Вагонетки з вугіллям гуркотіли по чавунних плитах, ні на мить не замовкаючи; і серед усіх цих чорних, гуркотливих речей снувалися й метушилися зігнуті постаті робітників з їх довгими сутулуватими спинами» [1, с.303–304]; «М'яко й безгучно, мов той нічний хижак, виринала з чорної безодні залізна чотириповерхова кліть, що вмщала разом вісім вагонеток, і зупинилась» [1, с. 305]. Представники ж вугільної компанії, її власники, живуть в іншому просторі, що контрастує з простором робітників. Затишні домівки, гарна їжа, приємні бесіди з друзями – це невід'ємна частина життя заможних представників компанії. Часопростір роману «Борислав сміється» також має важливе сюжетоорганізуюче значення. Місто Борислав об'єднало життя двох ворогуючих таборів – Бенеді Синиці і його побратимів, з одного боку, й Германа Гольккремера і Леона Гаммершляга – з іншого.

Як і у романі Емілі Золя, у творі Івана Франка простір, в якому мешкають представники двох таборів, різний за змістовим наповненням. Для Германа і Леона важливими є лише питання, пов'язані зі збагаченням. Контрастом до ситого і заможного життя Гольккремера і Гаммершляга є опис страшної картини життя робітників у скрутний період: «Попухлі з голоду

діти мужицькі, голі та сині, цілими чередрами лазили по толоках та сіножатях, шукаючи кваску; вони, не находячи кваску, пасли траву, мов телята, обривали листя з черешень та яблунь, гризли його, западали на животи і мерли цілими десятками...» [4, с. 343]. Таких контрастних картин у творі багато. Письменник зосереджує увагу на окремих елементах з життя людей, аби створити цілісну картину нужденного існування і зневіри. Подібні картини вражають натуралістичністю, а, отже, є надзвичайно переконливими.

У романах обох авторів переважає зовнішній конфлікт, що пов'язаний, у першу чергу, з протистоянням шахтарів і власників компанії: народ і влада («Жерміналь») і протистоянням робітників фабрики та Германом Гольдкремером і Леоном Гаммершлягом («Борислав сміється»). Етьєн, як один із яскравих представників прогресивної частини робітничого класу намагається пояснити своїм друзям, що доки вони мовчатимуть, доти влада користуватиметься їхньою працею і закриватиме очі на проблеми. Поряд із головним конфліктом розгортаються й інші, не менш важливі конфлікти, що допомагають читачеві зрозуміти мотивацію вчинків того чи іншого персонажа; розкрити сильні чи слабкі риси характеру. Натуралістичними описами важкої праці, нещасних випадків на шахті автор роману підкреслює усю складність життя робітників. Письменник підштовхує читача до думки про те, що саме соціальні умови разом зі спадковими хворобами є тим вирішальним фактором, що провокує конфлікти на різних рівнях: читач бачить і маленьких дітей, які вже втратили людську подобу і поведуть себе ганебно і низько, і дорослих, які не мають мети у житті чи мрії, а тому здаються інертними. Почуття безвиході, безнадії підсилюють і пейзажі, що зображені в похмурих кольорах і слугують для підсилення емоційного враження від подій, що відбуваються у романі: «Наскоки вітру щораз дужчали, й зростали, і здавалося, що небозвід, звідки вони з свистом зривалися, теж чимдалі ширшав, ставав більший. В мертвому небі не займалася бліда зоря; тільки палали домни та коксові печі кривавою загравою на чорному тлі темної безвісті, але не освітлювали нічого» [1, с. 294].

У творі І. Франка чітко простежується динамічний розвиток зовнішнього конфлікту, що відображає загальні настрої і проблеми тогочасної дійсності. «Борислав сміється» І. Франко не завершив, але пожежа, якою обривається роман, є символом вогню й хаосу пекла. Це не очищаючий, а пожираючий вогонь, після якого залишається пуста» [3, с. 246].

І сам Іван Франко у статтях неодноразово наголошував, що першочерговим завданням письменника на сучасному етапі є уже не зображення пригод персонажа, а пояснення мотивації його поведінки і вчинків. Такі персонажі є носіями певних моральних принципів, ідей чи, навпаки, аморальності і згубного впливу на оточуючих.

У центрі творів авторів – сильні, вольові особистості, які кидають виклик суспільству. І Синиця, і Лантьє є втіленням ідеї єдності у боротьбі проти пануючого свавілля і беззаконня. Характери персонажів розвиваються поступово. Найповніше образи розкриваються у межових ситуаціях, коли перед Синицею і Лантьє стоїть складний вибір. Письменники наголошують, що лише сильна і принципова людина, яка вірить у свої сили і здатна підтримати інших, може розраховувати на перемогу. Обидва персонажі розкриваються переважно у діалогах-дискусіях, діалогах-суперечках, ораторських монологах.

Отже, проаналізувавши окремі художні чинники, можемо зробити висновок, що Іван Франко й Еміль Золя створили високохудожні твори, в яких порушили важливі соціальні, політичні проблеми. Динамізм оповіді сприяє цілісному сприйняттю ідейного і художнього змісту. Реалістичність зображених картин реалізується завдяки вмілому використанню письменниками художніх засобів, сюжетних і позасюжетних елементів, що увиразнюють загальне звучання творів.

Література

1. Золя Е. Твори : в 2 т. Т. 2: Завоювання Плассана; Жерміналь: Романи. Київ : Дніпро, 1988. С. 285–724.
2. Копистянська Аспекти функціонування простору, просторової деталі в художньому творі. *Молода нація*. Альманах. Київ : Смолоскип, 1996. С. 172–178.
3. Матвеева Т. Інфернальна символіка міського простору (на матеріалі української романістики другої половини XIX століття). *Актуальні проблеми слов'янської філології*. 2010. Випуск XXIII. Частина 1. С. 239–248.
4. Франко І. Зібрання творів: у 50 т. Т. 15 : Повісті та повідання (1878-1882). Київ : Наукова думка, 1978. 511 с.
5. Шарова Т., Посадна Т. Художній час як своєрідне явище художньо-словесної творчості В. Родіонова. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Сер.: Філологія. 2015. №18 том 1. С.50–52.

Ромас Л.М.

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри філології та мовної комунікації

Національний технічний університет «Дніпровська політехніка»

**НАРЦИСИЗМ, МАКІАВЕЛЛІЗМ ТА ПСИХОПАТІЯ –
ДОМІНАНТНІ РИСИ ХАРАКТЕРІВ ГЕРОЇВ РОМАНУ
ВОЛОДИМИРА ДАНИЛЕНКА «НІЧ ІЗ ПРОФІЛЕМ ЖІНКИ»**

Анотація. У науковому дослідженні представлені художні особливості творення домінантних рис характерів героїв роману Володимира Даниленка «Ніч із профілем жінки». Основну увагу зосереджено на нарцисичних та психопатичних рисах характерів жителів села Туровець, до яких приходять нічна жінка з метою підштовхнути їх до зміни свого неправильного існування.

Ключові слова: нарцисизм, макіавеллізм, психопатія, психологізм, страх, егоїзм, образ.

Romas L.M. Narcycism, Machiavellianism and Psychopathy – Dominant Features of the Characters of the Heroes of the Novel Vladimir Danilenko «A Night with a Woman's Profile». The scientific research presents the artistic features of the creation of dominant character traits of the heroes of Volodymyr Danylenko's novel "Night with a Woman's Profile". The main focus is on the narcissistic and psychopathic traits of the inhabitants of the village of Turovets, to which a night woman comes in order to push them to change their wrong existence.

Key words: narcissism, Machiavellianism, psychopathy, psychology, fear, selfishness, image.

«Проза останніх десятиліть була надто успішною, щоб зробити все прозаїчним: і людські почуття, і найтонші словесні мережива, навіть сама фантазія перетворилася на щось брутално-матеріальне, уречевлене. Не лише детективи чи екшени, у яких українські автори здебільшого прагнуть уподібнитися до «найкрутіших» російських чи американських літераторів, а й інтелектуальна проза, за рідкісними винятками, слабує на вульгарне, грубе, зриме. Володимир Даниленко йде супроти течії. Він повертає слову його потрібний позарациональний вимір» [2]. Ці слова сказав Сергій Грабовський про одну з перших книг Володимира Даниленка, але вони актуальні й сьогодні, коли інтернет-мережі чи не щодня публікують рецензії

на новий містичний детектив автора «Ніч із профілем жінки», який можна вважати спробою з'ясувати те, що відбувається в підсвідомості людини, коли вона не може пояснити реальність. Можна стверджувати, що це психоаналітичний роман про появу міфів, забобонів і цілих релігій, у центрі його – харизматичний підліток, який після клінічної смерті став поводитися не так, як його ровесники, захопився релігійно-філософською літературою, зацікавився проблемами моралі й етики.

Тексти Володимира Даниленка не позбавлені експериментальності, він, як і переважна більшість представників сучасного літературного процесу, прагне вразити й подивувати читача творами, побудованими на кросворді або у вигляді родинної хроніки, проте уникає при цьому бруталності, вульгаризації зображуваного. Якщо говорити про творчість Володимира Даниленка в цілому, то хотілося б згадати думку В'ячеслава Шнайдера про три етапи художньої еволюції Володимира Даниленка: містичний, реалістичний, сатиричний. Автор розвідки стверджував, що під час читання його творів часто здається, що написане належить трьом різним авторам. «У містичній прозі Даниленко виступає глибоким містиком, у реалістичній – суворим реалістом, що відображає правду життя, у сатиричній – безжальним і в'їдливим суддею, що знімає маски лицемірства й показного благополуччя» [45, с. 184–187].

Події роману «Ніч із профілем жінки» відбуваються в 70-і рр. ХХ століття в селах навколо Житомира, коли КДБ стежив за кожною дорослою людиною. Але тут у центрі уваги спецслужб і преси, яка тоді виконувала роль ідеологічного наставника, такого собі контролера за інакомисленням, опинилися саме підлітки. Сюжет роману розвивається дуже стрімко, що не дозволяє читачеві зрозуміти, хто стоїть за появою загадкової нічної жінки, щоразу вибагливішої у виборі своїх жертв. Спочатку це були діти, потім дорослі, які мали проблеми з мораллю. Таємнича незнайомка почергово зустрічалася то з сімейним деспотом, то з жінкою легкої поведінки, то з симулянткою хвороби... Після таких зустрічей люди починали вважати, що ця жінка з'явилася в їхньому селі для того, щоб вказати їм на неправильне суспільне і релігійне життя. Та й у самому Туровці сталися помітні зміни: «З появою нічної жінки все ожило й активізувалося, ніби в застояне віковичне болото хтось кинув дріжджі, і з цього болота почало вилазити таке, чого ніхто не сподівався» [1, с. 154].

Закцентуємо нашу увагу на образах-персонажах, в яких простежується те, про що зараз говорять психологи всього світу, а саме темна тріада особистості, у характері якої органічно поєднуються три основні риси: нарцисизм, макіавелізм і психопатія. У людини з темною тріадою домінує

якась одна з трьох рис, а дві інші її доповнюють. Нарцисизм і психопатія мають одну основу, яка по-різному проявляється. Нарциси і психопати – ніби рідні брати. У них немає емпатії, совісті, вони ні до кого не прив'язуються, не здатні любити, відчувати біль інших людей, вони брехливі й жорстокі. Тільки садизм у нарциса проявляється на рівні морального насильства, а психопат схильний і до моральної, і до фізичної агресії. Якщо нарцис постійно переживає тривогу і боїться втратити свій нарцисичний ресурс, до якого відносить людей, біля яких він підживлюється позитивними і негативними емоціями, грошима, зв'язками, соціальним статусом, то в психопата немає почуття тривоги, і в цьому його найбільша небезпека. Нарцис не стане вбивати або калічити людину, бо боїться відповідальності, а психопат в пориві люті може це зробити. Крім того, нарцис постійно потребує захоплення і підтримки своєї публічної грандіозності. Водночас і в нарциса, і в психопата є ознаки макіавеллізму, тобто схильність до маніпуляцій іншими людьми заради вигоди. Цю рису психологи назвали на честь італійського філософа і державного діяча Ніколо Макіавеллі, що в своїх філософських трактатах дає «злі поради тиранам, щоб допомогти їм утримати владу». Якщо в характері людини домінує злісний нарцисизм, то в неї автоматично є і макіавеллізм, і психопатія, а в психопата є нарцисичні риси.

У романі «Ніч із профілем жінки» грандіозним нарцисом є панна, яка ніяк не може скласти собі ціни й вийти заміж. Через свою нарцисичну природу вона не може до когось прив'язатися й полюбити, тому залишається самотньою. Жінка маніпулює почуттями чоловіків, висуває їм завищені вимоги, знаючи, що вони їх ніколи не виконають, вона боїться, що в шлюбі стане залежною від чоловіка і втратить контроль над своїм життям. Нарциска нудна сама, і їй швидко набридають і стають нудними стосунки з будь-яким чоловіком. Господь у романі карає панну тим, що перетворює її на гриб з пряним трупним запахом. Жінка, в естві якої домінує нарцисичний розлад особистості, – Єва Розпутна. Грандіозний нарцис – це упир, якому постійно потрібні свіжі чужі емоції, бо своїх він не має. У Єви ця риса проявляється в нарцисичному циклі – постійній зміні партнерів. Туровецька блудниця «була ... в тому віці, коли жінки найбільше подобаються чоловікам – і молодим, і середнього віку, і старшим. І не просто подобалася, а чоловіки за нею дуріли» [1, с. 108]. Щовечора вона проводила певний ритуал, від якого «простір навколо її хати і всього Туровця намагнічувався, а з навколишніх сіл до неї «починали йти чоловіки, їхати кіньми, на велосипедах, мопедах, мотоциклах, легкових і вантажних автомобілях, тракторах, військових джипах, автобусах. Усю ніч шкрябалися в її вікна,

стукали, гукали, просили впустити» [1, с. 109]. Її макіавеллізм проявлявся в тому, що вона маніпулювала своїми чисельними коханцями, беручи від них борошно, крупу, горіхи, полуниці, агрус, виноград, і, звісно, їхні почуття. У Єви Розпутної є її прояви садизму, своєю зневагою і брутальним відштовхуванням вона доводить Юхима Бочку до самогубства.

Поєднання нарцисизму і макіавеллізму простежується і в Ольги Кравчук, що маніпулює своїм чоловіком і неповнолітніми доньками, зваливши на них усю домашню жіночу роботу, а їм говорить, що в неї хронічні хвороби, і постійно їздить по лікарях, які не можуть встановити її діагноз. Але вона почувалася абсолютно здоровою в жіночій компанії: «Її захоплювали плітки, покупки, жіночий одяг, нова побутова техніка, а найменше її цікавили чоловік і доньки. Ходила вона з ковінкою, а коли запитували, що в неї болить, відповідала: я дуже хвора жінка» [1, с. 39].

Темна тріада особистості яскраво представлена в образі Микольця Кравчука, в якому органічно поєднуються нарцисизм, психопатія, макіавеллізм. Кравчук змушує Вічу чистити рукавами сорочки свої черевики, нести за нього рюкзак і говорити всім, кого зустріне на шляху додому, що він дурень. Усе це Віча робить заради цигарки і бажання прислужити старшому хлопцю у формі моряка. Як усі нарциси, Кравчук стежить за своїм одягом, зачіскою, він нього завжди пахне одеколоном і він пихато проходить повз молодших за себе хлопчаків. Микольця любить садизм і отримує задоволення від знущань над емоційно залежним він нього Вічею Нагорнюком.

Ознаки темної тріади особистості простежуються в образі директора школи Костя Денисюка, нарциса, що пишається своєю посадою. Він жорстокий, насолоджується знущаннями, а отже, у нього є й риси психопата. Денисюк схильний до маніпуляцій підлеглими, змушує їх обслуговувати його патологічні нахили і влаштовувати в Туровці вечірню комендантську годину. Психопатом у романі є Аркадь Кушнір, який постійно б'є свою дружину і дітей. Нарцисизм і схильність до маніпуляцій у ньому мають додаткові прояви, що доповнюють його деспотизм. Поєднання нарцисизму й садизму відчувається і в образі Костя Барзишиного, який заради того, щоб утвердитися серед своїх ровесників, вимащується грязюкою і голий вискакує з жита, лякаючи дівчат.

За задумом автора й уведена в сюжет роману нічна жінка, місія якої полягає у стриманні жителів Туровця від токсичних нахилів. Вона обирає жертвами тих людей, яких вразили хворобливий нарцисизм, жорстокість та схильність до брехні й маніпуляцій. І ця терапія виявляється ефективнішою від проповідей священника і сеансів психотерапевта.

Література

1. Даниленко В. Ніч із профілем жінки. Львів : Академія, 2021. 224 с.
2. Даниленко В. Сон із дзьоба стрижа. Львів : ЛА «Піраміда», 2006. 384 с.
3. Шнайдер В. Письменник, що сказав жорстоку правду. *Кур'єр Кривбасу*. 2005. №10. С. 184–187.

Сенько Я.В.

*вчитель російської та української мови і літератури
Червонський заклад загальної середньої освіти
Генічеської міської ради*

САТИРА ЛЕСЯ МАРТОВИЧА: ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОЇ МАНЕРИ ПИСЬМЕННИКА

***Анотація.** У статті представлено інформацію про сатиричні твори Леся Мартовича. Акцентовано увагу на особливостях його творчої манери під час написання творів, де помітна сатира та іронія. Головною рисою, що визначає специфіку художньої манери Мартовича, є сатиричне змалювання дійсності. Наголошено на тому, що оповідання Леся Мартовича часто сприймалися його сучасниками як злободенні художньо-публіцистичні документи часу.*

***Ключові слова:** сатира, іронія, творча манера, викриття, оповідання.*

***Senko Ya. Satira Lesia Martovycha: Features of the Writer's Creative Manner.** The article presents information about the satirical works of Lesya Martovych. Emphasis is placed on the peculiarities of his creative style when writing works, where satire and irony are noticeable. The main feature that determines the specifics of Martovych's artistic style is a satirical depiction of reality. It is emphasized that Les Martovych's stories were often perceived by his contemporaries as topical artistic and journalistic documents of the time.*

***Key words:** satire, irony, creative manner, exposure, story.*

Лесь Мартович – письменник яскраво тенденційний. Художнє слово для нього було різною зброєю у боротьбі за соціальне й національне визволення українського народу, за його духовне розкріпачення. З цього погляду Лесь Мартович був агітатором, який в найтяжчі для народу часи страждав його болями й муками.

Леся Мартович належить до тих письменників, для яких «жива дійсність» зумовлена тяжким соціальним і національним поневоленням українського народу, засиллям в Галичині польської шляхти. Леся Мартович оволодів даром проникливого спостерігача, який умів бачити й збагнути всю потворність, псевдодемократичний характер буржуазних інституцій і мав сміливість зі всією рішучістю викривати їх антинародну суть [2, с. 49].

Творчість Леся Мартовича на сьогодні є дослідженою. Однак потребує уваги питання вивчення сатиричних творів письменника. У сучасних навчальних планах закладів вищої освіти вагоме місце відведено вивченню творчості українських письменників ХХ століття [5, с. 120]. До вивчення творчого світогляду Леся Мартовича у різні часи підходили такі вчені: Бандурак В., Білецький Ф., Гузар З., Марчук Г., Погребенник Ф., Шаховусенко А. та ін. Сучасна дослідниця акцентує увагу на тому, що «попри означені різноформатні й різноаспектні праці, питання культурної стратегії тоталітаризму, способів політичної регламентації естетичних норм тоталітарної культури потребують комплексного та системного аналізу» [11, с. 143].

Найхарактернішими зразками викривальної сатири Леся Мартовича є оповідання «Хитрий Панько» (1901), «Квіт на п'ятку» (1901), «Війт» (1903), «Смертельна справа» (1903). Вперше вони появились в політичних газетах «Громадський голос» та «Свобода», що були розраховані на широкі народні маси, значною мірою мали опозиційний до уряду характер, неодноразово зазнавали цензурних утисків. Ці твори письменника увійшли до збірки «Хитрий Панько і інші оповідання», надавши їй злободенного змісту [4, с. 52].

Поява у доробку Леся Мартовича названих творів обумовлюється, з одного боку, характером його обдарування, постійним тяжінням до комічного в житті, з другого – громадсько-культурними й політичними обставинами в Галичині, які вимагали від письменника гострої реакції на певні суспільні явища. Мартович вважав найкращою формою виявлення свого гніву й обурення з приводу існуючого стану речей – сатиричне викриття, здемаскування тогочасної дійсності, правових інституцій, висміювання їх безглуздості, реакційності.

Ступінь вибухової сили політичної сатири письменника дуже високий. Недарма два його твори – «Війт» і «Смертельна справа» – викликали заборону цісарсько-королівського суду у Львові. Галицька дійсність, а надто польсько-шляхетське володарювання на окупованих землях, постійне топтання прав українського трудового люду – все це давало письменникові вдячний матеріал для злободенної сатири.

В оповіданні «Квіт на п'ятку» письменник вводить читача в атмосферу правиборів у галицькій провінції, висміює тупоумство клерикальних «проводирів» народу, показує, як в умовах підкупів і підступів акт виборів зводився, власне, до купівлі голосів у несвідомих і затурканих селян. Селянський демократичний рух кінця 90-х – початку 1900-х рр. ставив одним із своїх завдань – збудити маси до активної дії, до боротьби за свої права в усіх ділянках економічного, культурного і політичного життя.

В оповіданні «Квіт на п'ятку» Лесь Мартович дав життєво правдиву картину передвиборної атмосфери в прикарпатському селі, в якій головними політиками були отець Альойзій, недоумкувата й зашкарубла в своїх поглядах людина, та забитий, темний селянин Микола Підпалений, для якого власницькі інтереси вищі за громадські. Політичний, викривальний сенс твору полягає в тому, що письменник показує облудність системи тогочасних виборів у Галичині, які відбувалися в умовах шантажу і підкупів. Коли виборець голосував за шляхетського кандидата, зраджуючи інтереси громади, йому давали за квіт (виборча картка) п'ятку (п'ять ринських). Звідси й політичний афоризм Мартовича, зрозумілий тільки на галицькому виборчому ґрунті, – «квіт на п'ятку», що був символом запроданства [3, с. 91].

Вістря сатири Леся Мартовича спрямоване не тільки проти тих, хто продав свої голоси при виборах, але й проти так званих «проводирів» народу, які тримали трудовий люд у духовній темноті, намагалися відгородити його частоколом попівського плосколоб'я від нових суспільних рухів, від радикалізму. Образ отця Альойзія письменник показує в трагікомічній ситуації. Претендуючи на розуміння душі народу, цей горе-політик хоче протиставити ідеї залучення найширших верств трудового люду до боротьби за належні їм права свій принцип «пастирського наставляння». За його допомогою, як вважає Альойзій, можна було б повністю встановити зверхність попівства над народом, не допустити до заколотів «межи пастирем і його парафіянами» [6, с. 110].

Основний художній засіб, який використовує в оповіданні Лесь Мартович, – самовикриття персонажа. За його допомогою письменник показує всю безглуздість та ілюзорність політичної орієнтації панотчика, ставить цього недоумкуватого попа в кумедну ситуацію. Адже висунутий отцем Альойзієм виборець несвідомо проголосував за народного кандидата. Розвінчування недолугості головного персонажа, викриття його реакційних концепцій йде шляхом показу того, до чого приводить на практиці незнання дійсних обставин життя селянина, його характеру і психології.

Письменник не просто висміює безглуздість поведінки отця Альойзія, його невміння реально оцінити ситуацію – в його особі він осуджує ту частину попівства, яка дотримувалася ретроградних поглядів на народні маси, намагалася стати «панамі в своїй хаті» за допомогою «батьківських пастирських наставлянь». Тому-то отець Альойзій з такою неприязню говорить про радикальних агітаторів, які, мовляв, розбуджують у народі «дикі інстинкти». «Мужикові забагато накладається до голови тими вічами», – вважає він, а тому висуває таке кредо: «Не треба нам жадних передвиборчих віч і жадних виборчих агітацій» [6, с. 112].

В оповіданні «Квіт на п'ятку» Лесь Мартович, продовжуючи розвивати сатиричні тенденції своїх ранніх творів, впритул підійшов до важливої соціально-політичної проблеми осудження австро-угорської системи виборів, буржуазних правових інституцій, що стояли на сторожі інтересів панівних верств тогочасного суспільства [7, с. 141].

Найбільшої сили у сатиричному викритті тогочасного устрою письменник досяг у творах «Хитрий Панько», «Війт» і «Смертельна справа». Кожне з названих тут оповідань – це живі сторінки історії політичної боротьби трудового селянства Галичини за свої права, це нещадне зривання масок з буржуазного «демократизму».

У центрі оповідання «Хитрий Панько» – образ добродушного селянина, який, на відміну від Михайла Підпаленого, сповнений рішучості без будь-яких матеріальних користей виконати свій громадянський обов'язок, чесно послужити громаді, віддати голос за кандидата з народу. Але в умовах австрійської конституції, що лише на папері забезпечує всім рівні права, зробити це – нелегка справа, часом навіть дуже небезпечна. Панько від природи не такий-то вже й «хитрий», навпаки, він все життя був сумирним, боязливим. Ось чому власті не вважали його за бунтівника, який «інакше наважиться голосувати, як наказує староста» [6, с. 116]. Обравши саме такого селянина виборцем, громада вирішила перехитрити власті. Та й Панько відчув усю відповідальність своєї поведінки, вирішив, що піде хоч би в огонь, але виправдає виявлене йому довір'я.

Письменник ставить Панька в смішні ситуації, комічні перипетії, що мають виразний політичний підтекст. Так, виборець додумався до того, щоб замінити капелюх на шапку, а в шапку покласти жмут соломи – як вдарить жандарм прикладом гвинтівки по голові, щоб не так боліло. "Тепер він б'є, гупне, як у подушку. Голос піде, а я собі й байдуже. Ця комічна сценка супроводжується такою реплікою Панькового сусіда: «Знов б'ють, – перебив Іван, – а казали, що цих виборів не будуть бити» [6, с. 119].

«Хитрий» Панько – це новий тип в галереї художніх образів, що їх малював Мартович у своїй прозі. В образі діда Панька письменник втілює типові риси цієї частини трудового селянства, яке пробуджувалось до політичного життя, шукало шляхів боротьби за свої права, відстоювало свою людську гідність. Почуття громадського обов'язку, народної честі – для нього понад усе. Названі якості характеру і вдачі Панька роблять його образ таким симпатичним і принадним.

Оповідання Леся Мартовича мало силу позитивного прикладу, будило співчуття до чесного й добродушного діда Панька, який на своїй шкурі зазнав, що таке комедія «вільних» виборів в умовах австро-угорської конституції. Недарма цей твір письменника зразу був передрукований у «Буковинському календарі на 1904 рік», а 1911 р. з'явився в київській газеті «Село». Письменник намагався приховано показати реальну правду, щоразу наголошуючи на сатиричних прийомах. Реалістична правда в ХХІ столітті показувалася зовсім по-іншому. Це говорить про певні тенденції політичного переконання класиків української літератури та способів регламентації власних думок [9, с. 239].

Пишучи оповідання «Хитрий Панько», Лесь Мартович ставив перед собою завдання не тільки відобразити ті зрушення, що відбулися в свідомості передової частини галицького селянства, а й мав конкретну політичну мету, а саме – викриття облудності буржуазного парламентаризму, розвінчання тогочасної системи виборів. Тому-то його «Хитрий Панько», як і інші сатири, наснажений політичною тенденційністю, полум'яною пристрастю. Завдяки цьому оповідання Леся Мартовича часто сприймалися його сучасниками як злободенні художньо-публіцистичні документи часу.

Особливо це стосується таких творів, як «Війт» і «Смертельна справа». В оповіданнях «Війт» і «Смертельна справа» політична спрямованість сатири Леся Мартовича особливо виразна. Темою для них письменникові послужила та ж виборча комедія в Галичині. Війт Степан дякує за честь громаді, просить радних позбавити його «чортівського війтівства», бо він не може далі терпіти переслідування властей. Переконавшись, що нема ніякого способу захиститися від панської кривди, Степан пропонує, щоб громада щороку обирала іншого війта, «бо на одного то зтяжко» (зносити такі карі). Радні співчують Степанові, але й на його пропозицію пристають неохоче, тому що будь-якому «музикові тяжко з панами боротися».

Зрештою обізвався «дуже штудерний і хитрий на розум» Іван Хворостюк, який порадив обрати на війта такого, хто не має ніякого майна й

«ніякої кари не буде боятися». Таким бездомним бідняком виявився пастух громадської череди Петро Коваленко, якого вирішили обрати війтом, дарма, що був він неписьменний. Ця експозиційна сцена засідання радних вводить нас у політичну атмосферу твору: з одного боку, польсько-шляхетська влада, всесильний староста, з другого – безсила проти них громадська рада на чолі з війтом [1, с. 92].

У наступних частинах оповідання Мартович у гумористичному плані показує, як Петро Коваленко, цілком несподівано для самого себе, став сільським начальником – війтом. Петро робив усе наперекір панам, а коли йому громада довірила бути виборцем, він голосував за мужицького кандидата – не злякався погроз, бійки, «не злякомився навіть на гроші» [6, с. 143].

У Леся Мартовича органічно поєднуються гумор і сатира, добродушний дотеп і їдка іронія. Смішним є те, що громада обирає війтом неписьменного пастуха лише тому, що він не має ніякого майна, що йому не страшні ніякі «кари». Комічною є сцена переодягнення Петра в нову свитку й чоботи – адже після закінчення свого війтування він повинен буде їх віддати громаді. Але за цими гумористичними сценками, смішними ситуаціями просвічується виразний політичний підтекст: в умовах «свинської конституції» чесний, відданий інтересам трудового люду війт Степан не може витерпіти знущання; громада обирає такого війта, якого не можна було б карати.

Письменник будує комічні сцени таким чином, що у багатьох випадках вони мають сатиричний, викривальний характер. Характерною рисою оповідання «Війт» є поєднання художньо-образних елементів із суто публіцистичними. Лесь Мартович, наприклад, сміливо впроваджує у фабульну розповідь репліки, а то й цілі фрази політично-оціночного характеру. На наш погляд, письменник це робив свідомо, апелюючи не тільки до серця, але й до розуму селянського читача, прагнучи викликати у нього відповідну реакцію на різні громадсько-політичні явища [8, с. 9].

Безперечно, Лесь Мартович, пишучи такі твори, як «Хитрий Панько», «Війт», «Смертельна справа» та інші, робив наголос на важливих громадсько-політичних питаннях, свідомо вдавався до публіцистичних засобів, ставив перед собою конкретні пропагандистські цілі, що не знизило, однак, художньої вартості оповідань.

Одним з найцікавіших сатиричних оповідань Леся Мартовича є «Смертельна справа». У ньому йдеться про політичне прозрівання забитого галицького села з характерною назвою Тупівці. Політична тенденційність твору, його публіцистична загостреність розкривається в художніх образах,

асоціаціях і алегоріях. Перша сцена – обрання виборця – це сатира на сільську старшину, на вїйта й радних, кожен з яких хоче бути виборцем, щоб пожитися, продаючи свій голос. Водночас ця комічна сцена переконливо показує, до якого ступеня деморалізації довели сільську громаду цісарсько-королівські урядовці. Сперечаючись між собою за право бути виборцем, радні думають лиш про одне – як би заробити на виборах. Всі вони виступають проти кандидатури вїйта, бо той «уже доста наївся тих десятків, що брав за голос. Нехай пустить і другого. Нехай би й другий собі заробив». Отже, вся «виборча процедура», від початкової стадії – висунення правиборців, які мають голосувати за ту чи іншу громаду, – безсоромна, неприхована купівля голосів, обдурювання народних мас, зневажання прав людини, проголошених буржуазною конституцією [10, с. 43].

Ці мотиви знаходять своєрідне художнє втілення і в другій частині твору. Лесь Мартович показує типову сцену з тогочасного громадського життя – народне віче, виводить образ селянського промовця, який за допомогою алегоричних образів народної казки дає дуже влучні політичні оцінки й характеристики, допомагає громаді зрозуміти реакційний характер устрою, зокрема австро-угорської конституції, закликає «тупівських людей» одноставно виступити на захист своїх прав, віддати голос за мужицького кандидата [12, с. 4].

Письменникові було властиве вірне розуміння позитивного ідеалу. Борючись сатиричним словом проти пануючого австро-угорського режиму, Лесь Мартович викривав потворності, характерні австро-угорській галицькій реакції, і це викриття робилося сатириком задля ім'я майбутнього торжества ідеалів і народних прагнень. Рисою, що визначає специфіку художньої манери Мартовича, є сатиричне змалювання дійсності. Ніхто в українській літературі після Івана Франка не мав такого яскравого сатиричного обличчя, як Л. Мартович, тому його слід вважати видатним сатириком української літератури.

Література

1. Бандурак В. Оповідання про Леся Мартовича. Ужгород : Карпати, 1977. 139 с.
2. Білецький Ф. Лесь Мартович – майстер сатири. *Радянське літературознавство*. 1960. №5. С. 49–56.
3. Білецький Ф. Мечем сатири, гумором любов! *Українська мова і література в школі*. 1991. №2. С. 90–93.
4. Гузар З. Огляд творчості Леся Мартовича. *Українська мова і література в школі*. 1974. №3. С. 52–59.

5. Землянська А.В., Шарова Т.М., Шаров С.В. Аналіз навчального плану бакалавра спеціальності 014.01 Середня освіта. Українська мова і література. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія: Філологія, 8 (76). 2019. С. 119–122.
6. Мартович Л. Вибрані твори : Книгоспілка, 1926. 205 с.
7. Марчук Г. Сатира Леся Мартовича в контексті сатиричних жанрів доби. Київ: Знання, 1999. 141 с.
8. Погребенник Ф. Майстер соціальної сатири. Мартович Л. Вибрані твори. Ужгород : Карпати, 1976. С. 5–10.
9. Супрун С.О., Шарова Т.М. Реалістичне відтворення життєвої правди у творах І. Маслова. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія «Філологічна»: збірник наукових праць. Вип. 59. 2015. С. 239–241.
10. Хоцянівська І. Мистецтво сатири Леся Мартовича. Київ : Знання, 1999. 178 с.
11. Шарова Т.М. Літературно-художня творчість у радянській парадигмі: практики адаптації, логіка та аргументи конформізму. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В.О. Сухомлинського*. Філологічні науки (літературознавство): зб. наук. праць. Миколаїв: МНУ імені В.О. Сухомлинського, 2018. С. 143–149.
12. Шаховусенко А. Творчість Леся Мартовича в контексті доби ХХ століття. *Слово*. 1987. №2. С. 2–7.

Сириденко О.М.

здобувачка вищої освіти

Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького

НОВЕЛА М. ХВИЛЬОВОГО «ЛІЛЮЛІ» – ПАРОДІЯ НА ЄВРОПЕЙСЬКИЙ РЕВОЛЮЦІЙНИЙ ДОСВІД

Анотація. У статті досліджується новела М. Хвильового «Лілюлі» як пародія на європейський революційний досвід. Зокрема, увага зосереджується на спільних рисах: вираженню революційних настроїв, очікувань повстанців та наслідків. Виокремлюються особливості пародійного жанру та функції української літературної пародії.

Ключові слова: архетипи культур, літературна пародія, функції пародії, сатирична проза, сарказм.

Syrydenko O.M. Khvylovy's Short Story «Liluli» is a Parody of the European Revolutionary Experience. *The article considers M. Khvylovy's short story «Liluli» as a parody of the European revolutionary experience. In particular, attention is focused on the common features: expression of revolutionary spirit, insurgent expectations and consequences. There are also distinguished the peculiarities of parody genre and functions of Ukrainian literary parody.*

Key words: *archetypes of cultures, literary parody, functions of parody, satirical prose, sarcasm.*

Новела М. Хвильового «Лілюлі» демонструє правду післяреволюційного життя крізь пародійну призму європейського революційного досвіду. У своїй праці письменник намагається показати той біль, який відчували люди, розуміючи, що їх сподівання не виправдались належною мірою. Однак він висвітлює цей аспект сучасної йому дійсності у притаманній лише його творчості манері.

О. Дорошкевич у «Підручнику історії світової літератури» називає новелу М. Хвильового «художньою шарадою» та одним із найскладніших для художнього аналізу літературних творів [4, с. 82].

В умовах післяреволюційного життя саме політична сатира була одним із засобів боротьби проти несправедливості та ганебних явищ дійсності. В умовах геноциду народу, колективізації, русифікації, насильного прищеплення нових «традицій» та життєвих цінностей, українські письменники не загубили притаманних народові своєрідного гумору, який проявлявся в іронії та сарказмі.

За останні десятиріччя літературознавство зробило значний крок у напрямку вивчення літератури 20-х рр. ХХ ст., утому числі й пародійного дискурсу. Увагу привертала насамперед спадщина М. Хвильового як теоретика «романтики вітаїзму» та мистецтва нової доби.

Так, творчість митця стала об'єктом уваги таких науковців, як В. Агеєва [1], Ю. Безхутрий [2], А. Землянська [6], Л. Плющ [7], Г. Хоменко [11-12] та інші, але детального аналізу новели М. Хвильового через оригінальну п'єсу Р. Роллана й досі не здійснено, що зумовлює актуальність дослідження.

Мета статті полягає у прочитанні новели М. Хвильового «Лілюлі» через призму пародії на європейський революційний досвід.

Сама назва новели «Лілюлі», подана у лапках, одразу відсилає до оригіналу. М. Хвильовий не лише не приховує автора п'єси, за мотивами якої написано його пародію, а й навмисно скеровує читача до французького

твору. М. Хвильовий переживає глибокий біль щодо того, які очікування були в людей від революції і якими є її наслідки. Він відчуває той самий біль, що й Р. Роллан, ніби намагається завершити Ролланівську історію в альтернативній реальності, якою стала для нього пореволюційна дійсність. Використовуючи один із жанрів пародії – сатиру, він викриває та засуджує новий лад.

Свого часу Р. Роллан створив п'єсу, у якій не дотримувався архетипів тогочасної європейської культури, де зло у творчості знаходило самовиправдання, а навпаки показав, як потрібно плекати в собі «дух свободи» [9, с. 235].

Для європейців однією з найважливіших цінностей завжди було Братерство [див.: 3]. Різне бачення цінностей у братерстві в подальшому призвело до революції. Це показано у сцені, з якої починається розпал боротьби: *«Ганьба! Дивіться! Їдять з однієї миски! Яка гидота! Ось вам ідеал цих бовдурів – одна годівниця, один хлів, одне стадо... Щоб усе було спільним... А це дуже небезпечні погляди! Я, навпаки, вважаю, що кожному своє, в першу чергу, мені – моє, а іншим – що залишиться...»* [8, с. 230].

Особливе ставлення до дипломатів у французького письменника показано у сцені, в якій вони самі говорять про власну політику: *«Дипломатія – це шахова гра. А у шахах доводиться жертвувати пішаком – тільки потрібно їх на дошці взяти і розставити!»* [8, с. 232]. У п'єсі Р. Роллана висвітлено, як дипломати керують простим народом. Вони не розкривають істину – реальний стан речей, завуальовують її, прикрашають оманливими цінностями, видають її привабливою. Насправді ж, Істина у образі вродливої жінки сидить із зав'язаними руками, під золотим покривалом. Коли вона намагається встати, звернути на себе увагу, змахує із себе золоту вуаль, її одразу садять на місце і зв'язують очі, керуючись тільки «добрим» намірами, щоб Істині не сліпило очі сонячне світло [8, с. 248].

Гаслом сцени про порядки та цінності сучасного світу у Р. Роллана звучать слова: *«Говорити, та нічого не робити, а головне – якщо хтось інший робить, то завадити йому зробити!»* [8, с. 238].

Культ Розуму також був важливою віхою у розвитку європейця. Роллан своєю п'єсою доводить здатність до критичного мислення і вміння бачити реальний стан речей. Він робить висновок: *«Захід – хворий пес!»*.

Ідеали нового часу письменник розкриває в образах тих богів, яких обрали для себе люди: *«святий Закон, святий Трон, свята Сім'я, святе – Я»* [8, с. 228]. Ті, хто при владі, дорівняли себе, таким чином, до рівня богів. Простій людині, за яку вирішують усе різні партії, боги, ідеали, за словами

Полонія, «як кролику, залишається тільки обрати, під яким соусом вас на стіл подати...» [8, с. 240]. Цей влучний вислів, ця іронія зрозуміла кожному навіть крізь покоління.

Зі слів І. Журавської, «у Роллані органічно поєднується його особистість і його творчість. Вибір ним ідейного кредо, того чи іншого напрямку визначав увесь його життєвий шлях» [5, с. 10]. Становлення письменника, те, ким став Р. Роллан у зрілі літа, готувалося у тривалих і важких пошуках ще з юнацтва. Про це свідчить і його славнозвісний лист (від 16 квітня 1887 року) до Льва Толстого з приводу його трактату «То що ж нам робити?» [5, с. 10].

У сцені, де робочі висловлюють свою думку, чітко видно їх позицію: «*Про кого ж нам оборонятися? Вони такі самі робочі, як і ми... Чого ж їх боятися?*». Прості люди, звичайні робочі не хочуть війни, вона їм і не потрібна. Це видно у останньому заклик: «*Товариші! Роззброймося!*» [8, с. 243]. Але в простих людей немає власної волі. Їм нав'язують Ілюзію, а тих, хто не піддається, «*силою гонять на міст і змушують штовхати та бити одне одного, доки обидві сторони не загинуть*» [8, с. 252]. Заклики до братерства призводять до братовбивства.

Розкриваючи наміри всіх верств населення, Р. Роллан продемонстрував і своє ставлення до того, що відбувається у Інтелігентів, які із задоволенням споглядають картину боротьби «*вільних людей, які кидаються один на одного*» [8, с. 258]. І навіть на тих, хто хоче залишитись осторонь, має вплив Суспільна Думка.

Фіналом п'єси є поневолення богами-панами простого народу. І саме по кістках загиблих боги йдуть спочивати на лаврах.

Для М. Хвильового революційні події його сучасності сприймалися крізь призму тієї первісної, Великої Французької революції. Тому й звернув він увагу на текст Р. Роллана, присвячений їй. Він побачив у п'єсі «Лілюлі» циклічність часу, схожість ідеалів. Але М. Хвильовий оригінально підійшов до осмислення сюжету, осучаснив дійових осіб, і вони десь подібні з оригінальними, а десь різко контрастують із ними.

Головна дійова особа п'єси Р. Роллана «Лілюлі» – Ілюзія, яку бачать юнаки та дівчата, і до якої захоплено простягають руки: «*Це вона! Та пташка-малинівка, що нас веде! Ілюзія! Ах, Лілюлі! Зачекай, зачекай! Ми за тобою!*» [8, с. 204]. Так сліпо молодь рушає за своїми кумирами, лідерами в усі епохи.

При цьому Лілюлі Роллана – це «*маленька, тендітна, білява з наївними лукавими блакитними очима*» дівчина, яка має музичний голос.

Вона «не ходить, а літає в повітрі», а на голові в неї «гірлянда із зелених і золотих листків» [8, с. 204].

У М. Хвильового Льоля в ролі Ілюзії виглядає досить прозаїчно, хоча так само інфантильно: «наелектризована, з волоссям рідвяних ляльок, із тендітним біло-рожевим обличчям» [10, с. 358].

Цей зв'язок головних героїнь обох письменників є очевидним. Вони обидві молоді й тендітні, проте кожна з них уособлює красу саме свого часу.

Льоля М. Хвильового переймається постановою вистави за мотивами п'єси «Лілюлі». Такий вибір захоплення головної героїні створює ілюзію про культурне процвітання суспільства «нового часу». На цьому наголошує у своєму дослідженні А. Землянська, зауважуючи, що нова, пореволюційна влада, вирішила відзначити Новий рік, свято, яке традиційно знаменує кінець старого світу і початок нового існування, тепер уже «в стилі» Уесесер», хоча так само, як і раніше, планувались вистави і карнавальна хода [6, с. 160]. Тож очікуване оновлення навіть у цьому аспекті було лише видимим, свого роду «ілюзією» нового життя. Тому й «герой вечора» Пупишкін вважає нетактовним подарунком статуетку з «Дон Кіхота», а обирає за справжню цінність пузатий самовар. Він, навіть, «заплакав радісними сльозами» [10, с. 374].

У п'єсі ж Р. Роллана Лілюлі жорстка і прагматична, маючи таланти створювати ілюзію для людей, вона має і владу над ними. Наприклад, це явно простежується у сцені з Альтаіром, коли юнак задається питанням «для чого жити?», Лілюлі відповідає: «Заради мене!» [8, с. 214]. І після згоди життя Альтаіра було приречене.

А Льоля у М. Хвильового по-дитячому наївна і інфантильна, бо живе у своїй реальності, точніше тими ідеалами, заради яких було зроблено революцію початку ХХ ст., створюючи для себе ілюзію гарного і культурного «нового світу». Дівчина освічена і має щире серце, та вона не може змиритися з дійсністю, бо вона не відповідає її уявленням: «Льоля слухала пісню й згадувала гімназію й товариша Огре, коли він кінчав університет і коли вони стрілись на концерті Карузо на гальорці» [10, с. 369].

Льолі протиставлений інший персонаж новели – Альоша, який переписує героїчні п'єси для Льолі та, за словами товариша Огре, є справжнім митцем і міг би творити власні шедеври.

Його образ є своєрідною паралеллю до Полішинеля Р. Роллана. Цей герой у французького письменника є братом істини і втілює в собі

«викривальний сміх». Лише Полішинель міг протистояти чарам Лілюлі, хоч йому було і нелегко.

Так само й Альоша бачить правду життя і виголошує свою істину, щодо того, куди іде поїзд радянської дійсності. Альоша висловлює ту життєву правду, яку розуміють усі, але лише він наважується прийняти.

Інтелігенти М. Хвильового щиро віддаються своїй роботі в сучасному світі. Тож думку Р. Роллана про те, що *«люди завжди прагнуть жити»* продовжує у своїй новелі М. Хвильовий.

Український письменник чітко змальовує суспільно-політичні обставини в його країні – *«хвора зима, хворе суспільство»*, змінюється час, змінюється календар [10, с. 358]. Іронія полягає в тому, що очікування справедливості і рівноправ'я, про які мріяли люди, не справдились, тому і надії на світле майбутнє теж знівельовано. Навіть навколишній світ став байдужим: *«собака понюхав лужу»* і побіг далі, не звертаючи увагу на те, що робиться довкола; *«меланхолійні гуси»* виходили з дому навпроти тощо [10, с. 361].

Новела «Лілюлі» М. Хвильового сприймається, як уже зазначалось, як своєрідне продовження п'єси Р. Роллана. Автор показує світ після революції, коли ілюзії багатьох людей уже розбиті. Це світ без емоцій, без краси, без жартів, без бажань.

М. Хвильовий увиразнює своїм твором думку Р. Роллана про неможливість простих людей впливати на рішення верхівки влади. Зруйнувавши один устрій, не можна добитися справедливості і рівноправ'я, якою б гарною не була ця Ілюзія.

При цьому в образі Льолі автор змалював типову людину свого часу – романтика революції, яким був і сам: людину, яка не зрікається віри у свою мрію, свою Ілюзію. Бо в душі Льолі ще є живі почуття: кохання до чоловіка, повага до Альоші, бажання грати на сцені і, головне, відмова сприймати байдужість інших.

Наперекір тому, що в суспільстві вже просліджується чіткий розділ людей (*«...Ви безпартійний! ... І пробігла чорна кішка»* [10, с. 371]), Льоля сподівається, що все буде інакше, по-новому. При цьому жінка не зважає на те, що її коханий Огре – «біла ворона», тому що він безпартійний. Дівчина по-дитячому очікує Нового року, сподіваючись на дива, які він із собою принесе.

Вистава проходить непомітно для читача. Так М. Хвильовий ще раз підкреслює той факт, що відбулася підміна цінностей. Людям вже зовсім не цікавий театр як такий – вони прийшли поїсти, повеселитись, зустріти свято.

Використавши іронію, створивши образи Мамочки та Пупишкіна, автор показав еліту «нового часу». Комічність полягає в тому, що для справжнього інтелігента привілеї, які мають ці два персонажі, були б неприйнятними: *«Товариш Пупишкін має чотирьох ребяцьонков і щиро стоїть на посту. Він дуже задоволений із балетної студії. Там такі еластичні дівчата...»*. До того ж, оцінка дається і його творчим здібностям, що відображає стан письменства і критики «переходової доби»: *«Товариш Пупишкін, голова пролеткульту – не просто голова: і письменник. Оповідання його починаються фатально...»* [10, с. 365].

У своїй новелі М. Хвильовий широко послуговується засобами комічного, зокрема пародії, та інтертекстуальністю, розкриваючи низький рівень еліти «нового часу». Зайнявши високі пости, колишні неуки, п'яниці та недалеко або бездарні митці вдають із себе вельмож, що створює комічний ефект.

Як уже згадувалось, Пупишкіну не сподобалась статуетка Дона Кіхота, але він просльозився, коли отримав у подарунок пузатий самовар. З одного боку, автор показує цінності «нової влади», а з іншого, одразу ж, дає визначення справжньому щастю – *«бачити глибоке небо, чути весняні подихи, бачити зиму, літо, осінь»*, а далі автор підкреслює: *«і не треба для цього гадати на воді, з воском і як “Світлана” (апеляція до романтичної балади Жуковського, якою зачитувались мрійливі дівчата, які надавали перевагу містиці над реальною дійсністю. – О.С.)»* [10, с. 374].

М. Хвильовий був схвилюваний ставленням людей до подій у країні. Він уважав народ засліпленим несправжніми ілюзіями, або незворотньо байдужим до навколишньої дійсності. Щоб вивести всіх зі стану так званого «анабіозу», М. Хвильовий бере за основу для своєї новели п'єсу Р. Роллана і накладає її на сучасне йому життя. Він проголошує власну «істину», що сталося після більшовицького перевороту, коли: *«сотні ватажків світової революції дивились із будівель із наказу виконкому... Але знову була розпроклята тоска»*. І, як підсумок, можна навести слова товариша Пупишкіна: *«Битіє определяє сознание. Иде на зміну пролетаріат»*. Отже одразу стає зрозумілим: «Гу-у!»), яке пронизувало увесь твір [10, с. 372, 376]. В очах Альоші М. Хвильовий показує біль Христа, якого ведуть на Голгофу. Однак сам Альоша не намагається щось змінити чи зробити якийсь істотний учинки, хоч і пояснює всім, на що натякає гудок паровоза.

Отже, спираючись на європейський досвід осмислення подій Великої Французької революції, М. Хвильовий пише твір, який розвінчує негативні явища сучасної йому пореволюційної дійсності.

У своїй пародії український митець перевів у земну площину богів Ролланівської п'єси: Істину, Свободу, Ілюзію, надавши їм людських рис. Але в образах своїх персонажів письменник доводить те, наскільки далекі ілюзорні людські ідеали від реального життя.

Література

1. Агеева В.П. Микола Хвильовий. *Історія української літератури ХХ ст.*: у 2 кн. / за ред. В.Г. Дончика. К., 1994. Кн. 1: 1910 – 1930-ті роки. С. 533–551.
2. Безхутрий Ю. Митець і влада. Мотиви й інтертекст в оповіданні М. Хвильового «Лілолі». *Слово і час*. 2003. №5. С. 47–56.
3. Волков О.Г., Землянський А.М. Історія філософії: практикум. МДПУ імені Богдана Хмельницького. Мелітополь, 2014.
4. Дорошкевич О. Підручник історії української літератури. Х. ; К. : Книгоспіла, 1924. 364 с.
5. Журавська І.Ю. Ромен Роллан. Життя і творчість. К. : Дніпро, 1978. 197 с.
6. Землянська А.В. Топоси сакрального в художній прозі Миколи Хвильового: монографія. Мелітополь: Видавництво Мелітопольської міської друкарні, 2013. 231 с.
7. Плющ Л. Його таємниця, або «Прекрасна ложа» Хвильового. К. : Факт, 2006. 872 с.
8. Роллан Р. Сочинения в 9 т. М. : Правда, 1983. Т.5. 330 с.
9. Руссо Ж.-Ж. Эмиль, или о воспитании. *Педагогическое наследие / Коменский Я.А., Локк Д., Руссо Ж.-Ж., Песталоцци И.Г.* М., 1988. 296 с.
10. Хвильовий М. Твори : у 2 т. / упоряд. М. Жулинський, П. Майдаченко. К. : Дніпро, 1990. Т.1. 650 с.
11. Хоменко Г. Марія Одигітрія і феномен «безумної подорожі» в українській літературі початку ХХ ст. *Збірник Харківського історико-філологічного товариства*. Х., 2002. Т. 9. С. 103–116.
12. Хоменко Г. Сакральна логіка літературного канону в Україні 20-х років ХХ століття. *Вісник Київського інституту «Слов'янський університет»*. Серія : Філологія. К., 2000. Вип. 9. С. 11–18.

Смольницька О.О.

кандидат філософських наук,
провідний науковий співробітник
Київський літературно-меморіальний музей
Максима Рильського

**ЯЗИЧНИЦЬКА І РАННЬОХРИСТИЯНСЬКА СИМВОЛІКА У
ДРАМАТИЧНОМУ ТВОРІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «РУФІН І ПРИСЦІЛЛА»
(ЗІСТАВЛЕННЯ З ДИСКУРСОМ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО):
ЕРОС І ТАНАТОС**

Анотація. У статті досліджується синтез символіки язичників і раних християн, описаних у драматичному творі Лесі Українки «Руфін і Прісцилла». До уваги взято вибрані давньогрецькі, давньоримські, давньоєгипетські символи. Пропонується компаративний аналіз тексту із лірикою та статтями Максима Рильського, а також вибраними шедеврами світової літератури.

Ключові слова: символ, архетип, язичництво, християнство, неокласицизм, компаративний аналіз.

Smolnytska O. Pagan and Early Christian Symbolic in the Drama by Lesya Ukrainka «Rufinus and Priscilla» (the Comparing with the Discourse of Maksym Ryl's'ky): Eros and Thanatos. The article investigates the synthesis of the symbolic of pagans and early Christians, described in the dramatic text by Lesya Ukrainka «Rufinus and Priscilla». Selected ancient Greek, Roman, ancient Egyptian symbols are taken into consideration. The study offers comparative analysis of the text with lyrics and articles written by Maksym Ryl's'ky, as well as to selected masterpieces of world literature.

Key words: symbol, archetype, paganism, Christianity, neoclassicism, comparative analysis.

Неоромантизм і неокласицизм на прикладах спільної античної та християнської основ (а передусім – в інтерпретаціях міфів і символів) являють собою цікавий симбіоз, у тому числі завдяки творчому діалогу Лесі Українки і Максима Рильського 20-х рр. ХХ ст. Зокрема, один із найскладніших творів письменниці – «Руфін і Прісцилла» (це драма, драматична поема або поетична драма, як зазначається у різних виданнях), де показано злам старої релігії (політеїзму), але й синтез або симбіоз із новою (християнством). Одними з ключових символів тут є *Венера і*

Адоніс – або Афродіта і Адоніс (тобто як у давньогрецькому першоджерелі), наявні й у ліриці М. Рильського [6, с. 261, с. 294, с. 301–303]. У зв'язку з цим можна розглянути *діалог текстів* письменників різних періодів, але класиків. Узагалі тему ставлення Лесі Українки до християнства, Бога, містики, міфу і переосмислення нею у творах, листах тощо як цієї релігії, так і біблеїстики (у тому числі на прикладі образності) та інші питання розробляли у сучасній українській гуманітаристиці (літературознавстві, філософії, публіцистиці, перекладознавстві тощо) В. Агеєва, В. Антофійчук [1], А. Бичко, І. Бетко, Т. Вірченко [5], Ю. Григорчук, Т. Гундорова, Л. Демська-Будзуляк, В. Єрмоленко [9], М. Жулинський, О. Забужко [10] (та ін. її праці), О. Заїка [11], Т. Заїка [12], Н. Зборовська [13] (та ін. її праці), І. Качуровський [15], А. Козлов, Н. Колошук [16], С. Кочерга, Г. Левченко [51] (та ін. її праці), Т. Матвєєва, Т. Мейзерська, М. Моклиця, Т. Мороз, М. Наєнко, А. Нямцу, І. Огородник і М. Русин [19, с. 269–271], С. Павличко [20] (та ін. її праці), В. Панченко [21] (та ін. його праці), Я. Поліщук, І. Приліпко [22], С. Романов, Л. Скупейко, О. Смольницька (авторка цих рядків [35], [37–41]), О. Шморгун та ін.; про діяльність у перекладацькому контексті: М. Стріха [43], [53], та ін. Ці дослідження численні. Згаданий об'єкт уже виразно презентований в українських дослідженнях і досі залишається популярним, бібліографія невичерпна. Драматургія Лесі Українки завдяки багатоплановості та частій побудові на історичних документах (у першу чергу це стосується творів «В катакомбах», «Руфін і Прісцилла», «Адвокат Мартіян» та ін.) цікава тим, що її можна аналізувати, залучаючи філософію, релігієзнавство, історію церкви, богослов'я, міфоаналіз, психоаналіз, навіть перекладознавство, мистецтвознавство. Відповідно, можна задіювати компаративний аналіз (що плідно робиться), а також юнгіанський (або архетипний), символічний тощо.

Мета – дослідити синтезування язичницької (не виключно античної) і ранньохристиянської символіки як приклад Еросу і Танатосу в драматичному творі Лесі Українки «Руфін і Прісцилла», зіставивши з текстами Максима Рильського як продовжувача традиції класики.

Завдання – 1) проаналізувати вибрані ліричні, публіцистичні та наукові тексти М. Рильського, які ґрунтуються на неокласицизмі та стосуються питань античності та християнства у мистецтві (мотивація – творчий діалог із Лесею Українкою; детальніше: [35–36]; узагалі про перегук неокласицизму і античності: [6], [33–34], [40–41], праці І. Качуровського, М. Наєнка, Л. Сірик та інші численні публікації); 2) зіставити інтерпретації вибраної язичницької і християнської символіки, як і образності, у драматичному творі «Руфін і Прісцилла», а також романом

Генріка Сенкевича «Quo vadis» («Quo Vadis» або «Камо грядеши»), «Божественною Комедією» Данте Аліг'єрі (першою частиною, «Пекло»), «Кентерберійськими оповідями» Джеффрі Чосера і «Гамлетом» Вільяма Шекспіра; 3) зосередити увагу на закодованому міфі у фресці, епізоді у темниці тощо. Додаткові джерела – драми Лесі Українки «В катакомбах» і «Адвокат Мартіян», а також лист письменниці до А. Кримського про ранне християнство. (Уже були окремі дослідження на тему порівняння «Руфіна і Прісцилли» зі згаданим романом Г. Сенкевича: [10, с. 183], [16], [35]).

Усі цитати з драматичних творів Лесі Українки наводяться за правописом 12-томного видання 1954 р. (Нью-Йорк). Матеріалом аналізу є різні редакції «Руфіна і Прісцилли», від канонічного видання (точніше, видань, бо вони є у варіантах) до чернетки. Твір «В катакомбах» у згаданому виданні значиться як «У катакомбах», тому так і цитується у бібліографії (окрім основного тексту статті). Роботу виконано у межах діяльності Київського літературно-меморіального музею Максима Рильського (КЛМММР): досліджень, експозицій, ювілейних заходів та ін.

Загалом, як правильно зазначав М. Рильський: «Лесина оцінка історичної ролі християнства ніяк не була на перешкоді змалюванню симпатичних і благородних постатей первісних християн» [26, т. 15, с. 121] (аргумент із приводу заяв про «реакційну суть християнства» [26, т. 15, с. 121]; із цим твердженням М. Рильському 1953 р. як опоненту [26, т. 15, с. 478] доводилося погодитися з цензурних міркувань, але водночас він навів мудрі контраргументи – на прикладі образності, тобто звертаючи увагу на *самі тексти класика*). Аналогічно поет у 1958 р. [23, т. 14, с. 508] обстоював необхідність знань і з античної міфології, і на біблійну тематику – мотивуючи: «Як зрозуміти Шекспіра, Гете, Гейне, Пушкіна... Як збагнути зміст “Марії” Шевченка...» [27, т. 14, с. 394], та багато інших прикладів. М. Рильський наводив як приклад своє відвідування Дрезденської галереї, коли син – не названий на ім'я, але, вочевидь, це Богдан Рильський (1930–1991) – сказав: «Тобі добре, тату, ти знаєш, що означають картини на біблійні, євангельські, міфологічні сюжети, а ми ж, молоді, тут як у темному лісі!» [27, т. 14, с. 394]. Для покоління Лесі Українки, а потім і неокласиків (врахуймо, що і згадана письменниця, і М. Рильський були дворянами і відповідно виховані) античність і Біблія були елементарною базою. Щоб подолати культурний розрив генерацій, поет писав про необхідність видання доступно викладених книг на ці теми [27, т. 14, с. 395] (тобто те, що він мав у дитинстві).

Дуже цікаве перетікання віршованої, перекладацької, наукової та критичної традицій у М. Рильського – як і у Лесі Українки. Тобто в обох

випадках автори не були «чистими» письменниками. Уже не раз досліджувалися античні символи, алюзії тощо у ліриці М. Рильського (на цю тему: [6], [33–34]), тому варто зосередитися буквально на кількох творах. Так, у збірці «Синя далечінь» (1922) у вірші 1921 р. «Веранда, виноград, гудіння бджіл у білім...» показова друга строфа, де сказано: «Щороку з білих пін виходить Афродіта, / І плещуть навкруги з еротами тритони, / Та кожний раз у ній загадка нерозкрита, / І мають новий зміст незмінні закони» [28, т. 1, с. 155]. Так, у збірці «Де сходяться дороги» (1929) є тетраптих «Адоніс і Афродіта» (12 грудня 1926 р.), який, однак, побудований на сучасних автору реаліях. Перші три частини на перший погляд майже не перегукуються з відомим міфом, але там є архетиповий мотив кохання (і плотського, і сакрального) у профанному оточенні. Також у другій частині є явний античний заклик насолоджуватися скороминущистю миті, але наприкінці сказано про майбутнє: «Як гірко, тяжко, як без міри / Прекрасно впасти на межі, / Де скініння пронизали сіре / Дзвінки майбутнього ножі!» [28, т. 1, с. 251]. Це майбутнє в офірованого героя невідоме (якщо відсторонитись од міфу про кінець Адоніса, тобто метемпсихоз у квітці), але остання строфа прояснює ідею: «І хто збагне, що завжди в світі, / Міняючися, як Протей, / Цвіт, висвячений Афродіті, / Щораз по-новому цвіте?» [28, т. 1, с. 251]. Тут може бути діалогізм із Лесею Українкою («Руфін і Прісцілла»). У зв'язку з цим варто проаналізувати символіку фрески і мозаїки у Руфіновій господі. На початку тексту зазначається, що фреска зображує «міт про Адоніса та Венеру: ранений Адоніс конає, схилившись на коліна до богині, а край ніг Венериних цвіте кривавою барви квітка, що виросла з крові Адонісової» [46, VII, с. 72] (у цьому міфі – явне переплетення *Еросу і Танатосу*). І у драматичному творі вмирає чоловік заради жінки – *Руфін заради Прісцілли*. Так само у міфі – умирає *Адоніс*.

Сакральний цвіт Афродіти в обох текстах є, вочевидь, квіткою *адонісом чи анемоном* – обидва (за міфом) виросли на крові вбитого Адоніса [2, с. 12] (а, відтак, є метемпсихозом), а «висвячений» цей цвіт людською кров'ю, офірованою богині. Проте ні Леся Українка у «Руфіні і Прісціллі», ні М. Рильський *так і не називають цієї квітки*. Хоча форма, наявна навколо неокласика, уже не антична, а інша, проте зміст описуваного ним залишається архетиповим. Тобто, як у попередньо розглянутому вірші, «...мають новий зміст незмінні закони» [28, т. 1, с. 155]. Ерос і Танатос особливо явно синтезуються наприкінці III частини: «Життя, як смерть, жорстоке і страшне, / Тому, як смерть, міцні його обійми» [28, т. 1, с. 251]. І на якому роздорозжі, / На камені яких церков / Три сили стрінуться

ворожі – / Ненависть, голод і любов?» [28, т. 1, с. 251] (за О. Гальчук, це «питання віри і моралі» [6, с. 303]). Наведені слова нагадують рефлексію Руфіна з приводу майбутнього, тобто – щб постане замість античної гармонії (врахуймо, що і герой Лесі Українки, і Максим Рильський, як і його ліричний герой, спостерігали навколишню руйнацію). Недарма у неокласика вислів саме про камінь церков («на камені», а не «у камені»), що нагадує відомий Христовий афоризм про апостола Петра (учня, майбутнього святого) – камінь, на якому постане нова церква. Поет міг читати цю євангельську фразу церковнослов'янською, а також у синодальному перекладі (як і у різних перекладах, імовірно і латинською – завдяки гімназійному курсу наук). Якщо брати знані сьогодні українські версії, то у перекладі І. Огієнка: «І кажу Я тобі, що Петро ти, і на скелі оцій побудую Я Церкву Своєю...» (Мт., 16:18) [3, с. 1209] (ім'я, дане Христом апостолу, грецькою означає «камінь» [3, с. 1209]). Але є і варіант «скеля», бо у перекладі о. І. Хоменка: «Тож і Я тобі заявляю, що ти – Петро (скеля), і що Я на цій скелі збудую Мою церкву...» (Мт., 16:18) [31, с. 27] («Петро значить по-грецькому камінь, скеля, по-арамійському “кифа”» [31, с. 27]). Якщо далі аналізувати суто текст М. Рильського, то помітне перетікання в античну образність. Зокрема, заключне питання риторичне: «Якими вітами обвита, / Якою святістю свята, / Водою вічною обмита / Для Адоніса Афродіта / Розкриє пристрасні уста?» [28, т. 1, с. 252]. Тобто буде оновлена Афродіта, так само оновиться і відродиться Адоніс, але якими саме, поки що невідомо. Це нагадує Руфінові слова до Люція – про викопані на вимогу Прісцілли як християнці статуї у саду – наприклад: «Тут статуя стояла Діоніса, / тепер тут яма, – не спіткнись на неї / як-небудь в темряві – сю порожнечу / що виповнити може?» [46, VII, с. 96]. Як відомо з тексту, Люцій пропонує: «...в ті ями, що від статуй полишилися, / ти дерева хороші посади / і зараз твій садок повеселіє. / Бо там, де мертві постаті стояли / богів умерлих, – зацвіте весна / живою, плідною красою» [46, VII, с. 96–97]. Руфін реагує на репліку: «Друже, / ти в мене заронив зерно надії...» [46, VII, с. 97], хоча далі, як помітно з тексту (особливо фіналу), не бачить для себе нового майбутнього – менше песимістично, але так само не знаючи, вдивляється у прийдешнє герой М. Рильського.

Але що сказати безпосередньо про текст «Руфіна і Прісцілли» та інтерпретовану там модель християнства? Узагалі цікаво, що в усіх творах Лесі Українки на тему зародження і розвитку християнства нова віра показана у рецепції персонажів, тобто *суб'єктивно*. Це поліфонія, і кожний голос тлумачить християнську релігію по-своєму. Поєднавши кожну фразу чи монолог (окрім хибних тверджень, переказаних римлянами-глядачами у

цирку) про цю релігію, необізнаний із християнством міг би скласти картину цього вчення, але не цілісну. Готового «рецепта» – тобто об'єктивного погляду на християнство – тут і немає. Хіба що винятком можуть бути слова Кнея Люція у діалогах із Руфіном Емілієм (таке повне ім'я заголовного героя [46, VII, с. 43, с. 184]) і відпущеником Нарталом – фактично своїм «продуктом» виховання, створеною *новою людиною*.

Як оцінює християн Руфін? На цю тему було вже багато написано, але хотілося б навести паралелі у міфології. Так, герой каже про нових знайомих: «...вони нічого / дарма не роблять – все за надгороду / та ще й не за малу, за вічне щастя / на небесах! / На менше не пристали б. / Нікого їм не жаль, тортурі вічні / готові обіцяти з легким серцем / всім “грішникам”» [46, VII, с. 94]. Але якщо застосувати міфоаналіз, то вічна насолода за праведне життя – і як антитеза вічні муки за порушення, злочини тощо – є у системах вірувань численних язичницьких народів (стародавніх єгиптян, кельтів, германців та ін.), хіба що там різні уявлення про «рай» і «пекло». Це, безперечно, не тотожне християнству, але загалом спільні уявлення про дихотомію можна знайти. В античній міфології можна згадати Елізіум, Олімп і учти на ньому, посмертну долю Геракла (Геркулеса) та ін.; як протилежність – Тартар (Гадес, Аїд, Ереб), тощо. Звісно, Руфін, що згадує інших, не лише римських, богів, як-от Серапіса, Амона, Астарту тощо [46, VII, с. 52], не міг цього не знати (як і сама авторка чудово зналася на міфології та релігіях різних народів – про що свідчить і написаний нею у 19-річному віці підручник «Стародавня історія східних народів»; у «Quo vadis» Марк Вініцій, уперше слухаючи апостола Петра, подумки порівнює наведені слова про Царство Боже і раніше відомі римлянину факти про загробне життя [32]). Але герої не можуть бути цілковитими зліпками самої письменниці. Зазначимо, що Руфін уже не вірить у богів (зі слів покликача на суді: «Руфін / сказав, що імператором гордує, / як громадянин... // ...а до богів байдужий, як філософ» [46, VII, с. 185]; на початку герой, звертаючись до Парвуса, «показує на бюсти філософів» [46, VII, с. 52]: «Ось постаті, яким я поклоняюсь / і поклонятимусь до віку» [46, VII, с. 52]), а Христа не прийняв і не приймає. Отже, для цього римлянина *немає загробного життя*.

Прісцілла та інші християни живуть збільшого емоціями (недарма Леся Українка писала А. Кримському, що християнство запровадило дещо нове «в сфері *почуття, але не теорії*» [45, с. 156] (виділення авторське) – ось чому її Парвус відторгає всю язичницьку філософію, а Прісцілла, за словами М. Зерова: «Експансивна і екзальтована...» [14, VII, с. 33]. Обидва персонажі драми – часто *містики і візуали*: розтерзана тортурами Прісцілла бачить слова власних розмов із Руфіном до арешту, цебто *минуле*: «Я їх

читаю, / мов розгортаючи пергамент... // Се свідкування від Святого Духа – / тепер мої уста Його зняряддя» [46, VII, с. 121–122] (правопис християнської термінології сучасний. – О.С.) – Парвус під час добровільного голодування бачить *теперішнє* і *майбутнє*, увиразнені у *символах мучеництва*: «Вогненний круг» [46, VII, с. 158] – тобто «вінець» [46, VII, с. 158], чує голоси [46, VII, с. 158] – має галюцинації, а, умираючи на страті, кричить: «Вінець!.. Мені вінець!.. Я бачу!..» [46, VII, с. 189] (тобто йому являється омріяний мученицький вінець, у раю, про таланти та інші можливості цього героя: [10, с. 207]) – у *Люція такого немає*, хоча він знається на символіці. (Така риса його зближує з Петронієм у Г. Сенкевича, хоча у Лесі Українки Люцій позбавлений іронічності).

У попередній статі [35] «Руфіна і Прісцілли» порівняно з Оповіддю Другої Законниці (Дж. Чосер, «Кентерберійські оповіді» у перекладі М. Стріхи) – про святу Цецилію та її чоловіка Валеріана (обох – мучеників). Але якщо у середньовічного англійського генія показано – відповідно до житійного сюжету – мучеництво як ідеал, то у творі Лесі Українки ставлення до смерті складніше (врахуймо й інший контекст, іншу добу написання тощо; можна згадати слова Аквили про те, що він «хотів у гладіятори податись, / та Парвус залучив у християни. / Ет, хоч куди подайся – вмерти треба, / як не тепер, то згодом» [46, VII, с. 150] – нагадує принцип «двічі не вмирати» або відому приказку «як не тепер, то в четвер»). Чи справді тоді висока ціна такому героїзму? Наскільки переконаний Аквила у християнстві?

Розвиваючи порівняння з іншими творами: оскільки компаративний аналіз образів і сюжетів в обох класичних творах (чосерівському і Лесі Українки) уже було наведено [35], то варто згадати лише один епізод.

Цікаво, що і у Чосера, і у Лесі Українки герої – перші або ранні християни – збирались і ховались у катакомбах. Натомість М. Стріха зазначив, що це легенда: «Насправді розташовані на околиці міста катакомби були б дуже ненадійним і вразливим притулком» [49, с. 341]. Але драматична поема «Руфін і Прісцілла» скоріше узагальнює історію, це передовсім *драма ідей* [21] – як і сюжет про святу Цецилію у Чосера. (Уже стали загальником спогади А. Кримського – помічника лектурою для письменниці – про скрупульозність і начитаність Лесі Українки, особливо на тему ранніх християн: «...вона знала класичні мови – латинську, грецьку. ...Я їй цілу бібліотеку послав. Вона всі ці книжки уважно перечитала. Якби який-небудь приват-доцент стільки прочитав, скільки вона! ...Без перебільшення можу сказати, що Леся Українка була справжнім ученим, дослідником» [17, с. 689]). Так, в інших умовах письменниця могла б стати і

науковцем – істориком церкви, релігієзнавцем тощо. Але сублімувала енергію та абсорбувала знання у написанні художніх творів. Наголошу, що класик творила не документалістику, а *переосмислювала* прочитане. Тому *катакомби – важливий локус в її творах*, бо і у Дж. Чосера, і у Лесі Українки там відбувається головна дія, пов'язана з християнами. (Натомість у «Quo vadis» Вініції уперше ознайомлюється з християнською громадою, бачить і чує апостола Петра під час зборів «просто неба» [32], на майдані, біля цвинтаря, де склепи, але так само вночі, при смолоскипах [32]; натомість в екранізаціях цей епізод показують на прикладі катакомб).

Але якщо у перших двох письменників маскулінні герої наворачтаються на християнство, вражені особистим прикладом і харизмою християн (не кажучи і про взаємне почуття до чеснотливої християнки), то у Лесі Українки Руфін залишає собі до кінця самотійне мислення. Проте спільне те, що і Валеріан, і Руфін ідуть на смерть разом зі своїми дружинами (у Г. Сенкевича Вініції і Лігія змогли врятуватися [32]). Валеріан гине не лише за Цецилію, але і за віру – натомість Руфін гине за Прісціллу та власні принципи (які не мають нічого спільного ні з поклонінням цезарю, ні з ушануванням богів, ні з християнством).

Катакомби у творі «Руфін і Прісцілла» показані як важливий хід (за принципом рушниць, що має вистрелити), оскільки християнські збори вистежено за прикметами *конкретних катакомб*, куди ходила Прісцілла з усіма одновірцями. Це показано у діалозі Руфіна з дружиною, коли чоловік попереджає про почуте на бенкеті, коли Кріспін Секст мовив Крусті про те, що викриє християн: «...він згадував про катакомби, / про дерево сухе, що коло входу, / по всьому видно, що напевно знає» [46, VII, с. 73].

Важливо й те, що Леся Українка як геній передбачила модель подальшого розвитку суспільства, тобто описаний нею Рим (і язичницький, і християнський) не унікальний – про що вже писали і М. Зеров, і О. Забужко, і В. Панченко, й ін. Зокрема, у чорновому варіанті вустами Руфіна письменниця висловила думку про наживання слабких за рахунок сильних: «[Патріотизм вона підточить в корінь,] / зруйнує працьовитість, а жебряцтво / в честь уведе, хоч і не дасть загоди / [рабам] голодній черні, тільки роздратує.]» [25, VII, с. XXX]. Тобто, на думку героя, нова віра сприятиме допомозі не працьовитим і взагалі гідним, а тим, кому вигідно бути вбогим (тобто не буде стимулу для корисної діяльності; в остаточному варіанті Руфін схвально каже Прісціллі про християнську допомогу бідним і не заперечує цього, але героїня проти таємної допомоги, бо хоче діяти відкрито [46, VII, с. 68–69]). У фіналі через інтриги і маніпуляції гинуть саме сильні, тобто Руфін, Прісцілла, Нартал, Парвус та інші (у тому числі віддана

неодружена молодь, як Рената і Редівівус – тепер вони будуть або вічними нареченими – у пам'яті, або ж подружжям у раю: недарма Рената дякує сестрі за білий одяг, принесений для обох: «Тепер, кохані, я зовсім весела, / ми станемо убрані, мов до шлюбу, / і з серцем радісним до Бога підем» [46, VII, с. 146]; про ономастикон у цьому та інших творах Лесі Українки – у тому числі як релігійну символіку: [18]). *Білий* – колір і Танатосу (у тому числі жалоби), і вінчання, і цноти, чистоти [2, с. 26] (у цьому аспекті можна згадати перлини). Так само язичницькі фрески і мозаїку треба не просто замазати (у II дії), а – *забілити*: «Єпископ не почне для нас одправи, / поки ми не забілим тії стіни» [46, VII, с. 99] (і духовна чистота, і смерть – гріху, як його бачили одновірці героїні).

Аналогічно Прісцілла у фінальній сцені (у темниці) висловлює Руфіну, що у царстві небесному вони будуть разом, і на суді – «поберемось за руки... / не будем розлучатись...» [46, VII, с. 167]. О. Забужко пояснює, що тюремний монолог Прісцілли про її та Руфінову долю після смерті (у цьому уривку є слова: «...і ми тоді в одну зіллємось душу, / єдину, неподільну і щасливу» [46, VII, с. 167]) – єретичний [10, с. 213–214]. Але ще раніше вона каже це батьку, Пансі: «Мій рідний, я надією живу, / що й ти колись побачиш Божу правду, / бо ти се заслужив своїм стражданням, / і ми з тобою будем вічно жити, / не розлучаючись, в раю Господнім» [46, VII, с. 131]. Можна трактувати обидва монологи так: ця героїня милосердніша і мислить ширше, ніж єпископ та інші герої цього твору. А може, вона ще сподівається, що Руфін прийме хрещення? (У вже цитованому листі до А. Кримського Леся Українка писала про «те нове для античного аристократичного світу почуття всепрощаючої симпатії» [45, с. 155]). В юнгіанському аспекті зрозуміло те, що *Аніма* (Прісцілла) бажає зіллятися з *Анімусом* (Руфіном), це ідеальна пара. Ось чому на початку Прісцілла пояснює: «...моя душа забороняє / мені сей шлюб, / поки твоя душа / не може з нею злитись без останку» [46, VII, с. 66]. Таке остаточне духовне порозуміння відбувається у темниці, напередодні суду – тобто в атмосфері Танатосу.

Ще одна цікава деталь – про питання, винесені на християнські збори вдома у Руфіна (дія II). Прісцілла каже Руфіну, що наближається Паска: «...велика чвара церкву роздирає, / змагання йде, коли справляти паску, / чи в той час, як юдеї, чи не в той» [46, VII, с. 92], а на чоловікове питання: «Ви не могли пождати?» [46, VII, с. 92] відповідає: «Не могли, / бо паска незабаром, треба зважить» [46, VII, с. 92], а різноголосся у цьому питанні «може церкву розколоть надвоє» [46, VII, с. 92]. У темниці вже сказано про термін Великодня: так, єпископ погоджується з рішенням «презбітера», який

вигнав трьох вірян із громади. Ці християни пояснюють: «Ми по-юдейському справляли паску, / по-батьківським звичаю» [46, VII, с. 151] (тобто вони юдеї: язичники не могли святкувати Великдень). Виходить, члени громади, яку відвідувала Прісцілла, ухвалили (точніше, встигли ухвалити – перед арештом) святкувати Великдень за іншим календарем – ось чому єпископ каже вигнаним: «Ваш презбітер / мав рацію» [46, VII, с. 151]. Але проблема тодішнього християнства у тому, що одна громада справді могла не знати, що ухвалила інша. Так само виходить, що комунікація між верхівкою і паствою могла бути слабкою.

За історичними свідченнями, свято Паски у християн було найдавнішим, «але одностайності у святкуванні Паски не існувало. Малоазійські християни, як і юдео-християни Палестини, слідуючи юдейській традиції, святкували Паску за юдейським місячним календарем 14-го числа місяця нісана» [29, с. 181]. Але як у Римі, де розгортаються події «Руфіна і Прісцілли»? Там Великдень «святкували не щороку та в інший день – у сьомий день тижня – день Господній (неділю) після першої повні, після весняного рівнодення. Збереглися перекази, що єпископ малоазійського міста Смірна Полікарп приїжджав до Рима, щоб усунути цю розбіжність» [29, с. 181]. Чи не Полікарп є одним із імовірних прототипів єпископа у Лесиному творі (але літературний герой є збірним образом)? (Інша гіпотеза на цю тему: [10, с. 182–183]). І. Свенцицька наводить факти, що, попри все, малоазійські християни до початку IV ст. включно святкували Великдень за юдейським календарем [29, с. 181]. Коли римський єпископ Віктор засудив цих християн (наприкінці II ст.), але їх оборонили «єпископи інших областей, і Віктор змушений був відмовитися від своєї заяви» [29, с. 181]. Чи не є ця історична постать одним із прототипів «презбітера»? Також і час відповідає змальованому в Лесиному шедевр.

Якщо підсумувати про Паску, згадану в «Руфіні і Прісціллі»: за дні перебування у темниці християни цілком могли зустріти це свято (уже за власним календарем, тобто не юдейським). У творі за час ув'язнення героїв Паска або минула, або ж день суду – це і є Великдень. Леся Українка точно виписала радість у найкращих персонажів [46, VII, с. 131, с. 146] – саме як реакцію перших християн на власну смерть. А оскільки Руфін поводить як *християнин* (хоч і невідомо), причому до кінця, то не дарма сприймається праведником, «святим», «християнином і мучеником» в очах саме порядних і не обмежених християн чи готових прийняти цю віру [46, VII, с. 184–185] (протиवाга: Парвус, «презбітер» Теофіл та ін.), а в очах язичників – як заклинач [46, VII, с. 191].

У зв'язку з питанням церкви і стосунків усередині неї варто дослідити проблему символіки і буквализму. Так, у «Руфіні і Прісцілли» не раз показується формування християнської (церковної) термінології тощо. Але показано, що герої драми, звертаючи увагу на деталі, утратили головне, у тому числі життя, наразивши на смерть і власних одновірців, братів і сестер у Христі. (Не виключено, що у словах Руфіна, звернених до Прісцилли – наприклад, про дар пророцтва у жінок, – наявні думки самої Лесі Українки як творця). Прикметно, що на тих зборах християни не дійшли згоди, нічого конкретно не ухваливши, бо не на головне звертали увагу – як-от на замазування язичницьких зображень [46, VII, с. 99–100] (якої, однак, не встигли знищити до кінця, бо всіх зібраних заарештували [46, VII, с. 100–101]).

Отже, діянням тут герої не досягли мети, оскільки християнський принцип – це *діяння* (натомість у Лесі Українки багато показано саме про *слова*, усні та написані, і про шкоду від велемовності). Хіба що можна припустити, що страчувані як мученики вразили деяких присутніх римлян (як-от раба і рабинню) власним прикладом. Цікаво ще: переслідувачі християн вриваються до Руфінової господи *саме тоді*, коли християни почали замазувати язичницькі малюнки [46, VII, с. 100] – тобто гості порушили язичницьку гармонію. Чи не символічно це, що фанатики, зображені у творі, самі не мають душевної гармонії? Можна згадати фінальну дію, де римляни за однією ознакою судять про всіх християн – так, 1-й табулярій каже: «Не терплю / тих християн. Сварливі, галасливі... // Я раз підслухав їх нараду, / то там таке чинилось, гамір, лемент. / Я мало не оглух. // ... Все сперечалися, як слід казати, / чи “односущий”, чи “подібносущий”» [46, VII, с. 172]. Це, звісно, тенденційні слова, упередження, але вони й іронізують із буквализму.

Якщо далі аналізувати вищезазначений міф про Венеру і Адоніса, то О. Забужко акцентує на містичному підґрунті фресок у Руфінової господі: «...життя господарів дому протікає під знаком *містичного шлюбу*: саме такий бо смисл несе в собі архетипальний жіночий міф про посмертне возз'єднання богині з коханцем, трансформованим, завдяки її спускові за ним у царство мертвих, в умираючого й воскресяючого бога» [10, с. 205]. Прісцилла каже: «...єпископ / та й вся громада зважили, що слід би / замазати той міт про Адоніса...» [46, VII, с. 99]. Чому конче треба викопати статуї, замазати «Оті коштовні фрески? Ту предивну / мозаїку?» [46, VII, с. 99] – «“мимоволі” жахається, зачувши це, інший освічений християнин-патрицій, Кней Люцій» [10, с. 206]. Це питання ставила О. Забужко: «...чи ж не простіше було б попросити в господині звичайної собі завіси, щоб

заховати від очей спокусливу картину на час відправи?)» [10, с. 206]. Але, на думку дослідниці про єпископа: «...ні, йому йдеться про дещо більше – про владу над *душею* Прісцілли...» [10, с. 206] (і далі розвиває це твердження) [10, с. 206–207]. (До речі, імовірно, що у фресці зашифровано і *майбутнє воскресіння* самих Руфіна і Прісцілли).

Проблема у тому, що стару (поганську) символіку раннє християнство відторгало, але своєї в описаний Лесею Українкою період іще не виробило, для неофітів усе язичницьке спочатку автоматично ставало «ідолами», «демонами», «злыми духами» тощо [29, с. 188] (недарма Парвус не сприймає естетизму Руфіна, характеризуючи згаданих патрицієм Юпітера, Венеру, Астарту тощо таким чином: «...всі вони злі духи, / однаково злочинні та розпутні, / їм легко у злагоді жить» [46, VII, с. 52], так само для Єпископа («В катакомбах») Прометей – це «Сатана, одвічний змій» [47, VI, с. 99]. Також перші християни свідомо були антиестетами, бо у них «етика протиставлялась естетиці, духовна краса – красі зовнішній» [30, с. 256]). Так, у чернетці Прісцілла питає у Руфіна, чи пам'ятає той Кріспінову Сабіну (тобто Сабіну, Кріспінову дружину). На Руфінову відповідь, що згадана спільна знайома «не була хороша... / [Така] руда і з глинястим обличчям?» [25, VII, с. LXXII–LXXIII] Прісцілла каже: «Еге ж, руда з глинястим обличчям... / се тільки ... й тямилі сказати про неї / патриції високої освіти! // ... / Рим добре знає тільки Мессалін...» [25, VII, с. LXXIII] і розповідає про чудову душу Сабіни – так само християнки, значну «Вродливістю душі, красою серця... // Ми стрічались / на християнських зборах з нею часто, / я бачила, як чарівна душа / де-далі розцвітала все пишніше / під світлом і теплом нової віри]» [25, VII, с. LXXIII] (і далі розказано долю нещасної у шлюбі, проте щасливої з християнами Сабіни [25, VII, с. LXXIV–LXXXV]). (Наведений чорновий діалог уже аналізувався М. Зеровим [14, VII, с. 24]). Ці слова Прісцілли справедливі тим, що ілюструють тодішні християнські погляди на естетику і те, що на душу Сабіни зважали лише християни, але не язичники. Адже: «Антична людина часто була безжальна до потворності, бо її ідеалом була відповідність зовнішнього і внутрішнього образу...» [30, с. 256]. Звісно, Леся Українка змальовувала вже виродження Римської імперії, тому, безперечно, казати про внутрішню красу «Мессалін, / та Агріппін [та приїзdnих розпустниць / “великої краси”.] вродливих» [25, VII, с. LXXIII] не випадає (недарма ім'я Мессаліна стало прозивним).

Слова Руфіна про те, що «порушилась гармонія всесвітня» [46, VII, с. 52] нагадують знамениті Гамлетівські слова (дія I, сцена 5): «The time is out of joint. O cursed spite, / That ever I was born to set it right!» [52, p. 1091]. (На думку М. Стріхи, найкраще відтворити сутність цих слів українською

вийшло у Г. Кочура завдяки «тому, що в цій репліці виявилось закодоване і його власне життєве кредо» [43, с. 262]: «Звихнувся час наш. Мій талане клятий, / Що я той вивих мушу направляти!» [50, с. 440]; також про гамлетіану і згадане питання в українській та інших рецепціях, у тому числі у перекладі: [42]). Леся Українка, обізнана з творчістю В. Шекспіра (у тому числі у перекладах; про її шекспірівський дискурс: [51]), могла імпліцитно обіграти цей двовірш із монолога заголовного героя. Так само спостерігають «звихнутий час» і вимушено намагаються «направити» сучасний їм «вивих» герої Лесі Українки (письменниця мала на увазі й свою долю).

Фінальні слова Руфіна і Прісцілли (відповідно: «Прощай, мій Риме, хутко й ти загинеш» [46, VII, с. 191] та «Хай Бог тебе рятує, рідний люде» [46, VII, с. 191]) – це і вирок Риму, і бажання «направити вивих» рідного дому. Вояки реагують на це: «Нам геній цезаря найбільший бог!» [46, VII, с. 191]. Тобто мученики не змогли переконати військо (а відтак, і цезареву охорону) ні словами, ні власним прикладом. Після страти героїв публіка мовчить і просто розходитьсся [46, VII, с. 191], бо більше для глядачів видовищ не буде. Як реагують зацікавлені християнством раб і рабinya (не кажучи про інших присутніх потайних християн), у фіналі не сказано. Є тільки згадка: «Коротке зідхання пролітає по людях» [46, VII, с. 191] – це може бути і виявом жалю до страчених як у християн, так і у взагалі моральних людей, і – у випадках обмежених та жорстоких римлян – жалем за те, що «цікаве» дійство скінчилося.

Повертаючись до описаного авторкою засудження Венери та інших божеств: певну рацію Парвус має, бо, за міфами, розпусність (як ознака родючості) була притаманна всім цим божествам. Зауважмо, що Венеру та інших богів часто зображували оголеними – тобто таке справді «спокушає до думок блюзнірських» [46, VII, с. 99]. Подібні зображення означали культ родючості й були призначені для збуджування реципієнтів (тобто продовжування роду – а рід із Руфіном Прісцілла, доки чоловік не охреститься, не хоче продовжувати [46, VII, с. 67]). Отже, згаданий еротично-танатологічний міф дійсно був нестерпний християнському зору. Тоді можна зрозуміти й те, чому Прісцілла змусила Руфіна наказати викопати всі статуї [46, VII, с. 99]: для неї це не просто нагадування про язичництво і «демонське», а й підтекст про родючість і взагалі Ерос (не забуваймо також і асексуальність шлюбу обох персонажів). Тобто і Прісцілла, й інші християни якраз добре розуміють *зміст* язичницьких витворів, попри естетичну цінність. Цікава деталь: за текстом, усе ж таки *не встигли* замазати фреску, бо християн заарештували. Метафорично епізод із

замазуванням зображень можна тлумачити і як історичну перемогу християнства над язичництвом.

Якщо характеризувати вище наведений міф про Венеру і Адоніса, то впадає в око те, що у випадку Руфіна і Прісцілли можна казати і про *Орфея і Евридику*. Це Руфін іде за Прісциллою до темниці, тобто фактично *спускається у царство мертвих*, а далі *спускається до царства смерті (тіней) вже й буквально*, бо цього героя страчують разом із дружиною, причому одночасно [46, VII, с. 191]. Як Орфей не зумів визволити Евридику, так і Руфін не зміг спочатку переконати Прісциллу, а потім урятувати. До того Панса не може врятувати дочки, бо вона пояснює про нешляхетність (в її очах) утечі: «Їх усіх узято в нашій хаті, батьку. / Було б се, наче ми їх всіх піймали / в смертельну пастку, а самі втекли» [46, VII, с. 131] (прикметно, що далі ув'язнені не скажуть лихого про втечу єпископа і диякона), а ще не хоче зректись християнства [46, VII, с. 134]. Далі її визвольний перстень – даний батьком – оmanoю забирає єпископ за допомогою Теофіла [46, VII, с. 154–157] (а без Руфіна, зрозуміло, дружина не хоче рятуватися, так само її чоловік).

Отже, Прісцилла – це Евридика, що спочатку не хоче, а потім і не може врятуватися. Так само не хоче врятуватись Орфей/Руфін без Евридики/Прісцилли, пояснюючи Пансі: «Не про дозвіл мова. Заборонити нам ніхто не може, / та ми самі собі забороняєм...» [46, VII, с. 133]. Семпронію, який пропонує Прісциллі на захист: «Якби ж було ще можна те довести, / що ти не християнка» [46, VII, с. 139], вона каже: «Не доводь, / бо я всі доводи зруйную» [46, VII, с. 139].

Через історичний момент – відсутність власної символіки, формування її – зрозуміле обурення Прісцилли проти вчинку Нофретіс, яка принесла у темницю «фігурку бога з баранячою головою» [46, VII, с. 125], оскільки «брат один» [46, VII, с. 125] (що і привіз статуетку з Єгипту) справді не знав, що це не зображення Ісуса – адже, як було зазначено, своїх символів тоді християнство ще майже не виробило; у тексті чомусь не йдеться ні про хрест, ні про знак риб – які фігурують у «*Quo vadis*» [32] та «Адвокаті Мартіяні», де у Люцілли – рибка [44, IX, с. 168–169]! Навіть в'язничне хрещення Руфіна (так і не звершене через принципове небажання героя [46, VII, с. 160–161]) єпископ, імовірно, планував здійснити не *зануренням*, як робив Іоанн Хреститель [29, с. 71–72], а *обливанням* чи *кропленням* голови – адже у темниці явно не було купелі чи чогось на кшталт цього – у тексті й не сказано; єпископ лише просить подати воду, і йому простягають «кілька посудин з водою» [46, VII, с. 159].

Антитезу цього тексту роману Г. Сенкевича можна порівняти у *таблиці*:

**Хрещення і подальша доля героїв у творах
Г. Сенкевича і Лесі Українки**

<p align="center">«Quo vadis» <i>(цитати у перекладі В. Бойка)</i></p>	<p align="center">«Руфін і Прісцілла» (дія IV)</p>
<p><i>Апостол Петро хрестить Марка Вініція (за бажанням героя [32]):</i> «...апостол Петро взяв глиняну амфору з водою і, наблизившись до нього, промовив урочисто: – Ось я хрещу тебе в ім'я Отця, Сина і Духа Святого, амінь!» [32] (розділ XLVIII)</p>	<p><i>Єпископ намагається охрестити Руфіна за бажанням Теофіла (який мотивує, щоб той не загинув нехрещеним [46, VII, с. 159]).</i> <i>Єпископ. Хто має воду? Дай її сюди.</i> <i>(Простягається скільки посудин з водою).</i> <i>Хто має чисту одіж?..</i> [46, VII, с. 159] <i>...Єпископ (до Теофіла).</i> <i>Хрещеним батьком будеш ти.</i> <i>Теофіл.</i> <p align="right">Так, отче.</p><i>Єпископ (голосно до Руфіна.)</i> <i>Руфіне, Божий рабе, приступи [46, VII, с. 159–160].</i> <i>(Далі, як відомо, Руфін не хоче прийняти хрещення і мотивує це [46, VII, с. 160–161], на його боці спочатку Люцій [46, VII, с. 159], потім і Прісцілла [46, VII, с. 160]).</i></p>
<p>Дія відбувається під час пожежі у Римі, герої переховуються «у цій хатині землекопа» [32]</p>	<p>Дія відбувається у темниці напередодні суду (а, отже, страти)</p>
<p>Пояснення Вініція про бажання прийняття хрещення та обіцянка: «...полюбив Христа» [32], «...присягаюсь, що і я виконаю наказ любові й не покину братів моїх у лиху годину» [32]</p>	<p>Руфін іде на смерть із Прісціллою та всіма, бо вірний коханій дружині та принципам римського патриція, а також не бачить свого місця у Римі</p>
<p><i>Апостол Павло (майбутній святий) хрестить грека Хілона Хілоніда, уночі, перед стратою героя: «Тоді Павло підійшов до фонтана і,</i></p>	<p>Так само єпископ хоче охрестити Руфіна перед його стратою, але герой відмовляється [46, VII, с. 159–161].</p>

<p>набравши води в пригорщу, повернувся до бідолахи, що стояв навколішках: – Хілоне! Хрещу тебе в ім'я Отця, і Сина, і Святого Духа! Амінь!» [32]</p>	
<p>Хрещення здійснюється не у купелі чи водоймі (як-от річці), а за допомогою посуду або фонтана поряд, і не зануренням, а обливанням. Мінімум речей як сакральних атрибутів через критичність ситуації. У романі Г. Сенкевича не згадано про чисту одягу, узагалі таїнства показані спрощено. У Лесі Українки докладніше показано ритуал.</p>	
<p>Вініцій, Хілон і Руфін були скептично налаштовані щодо християнства. Герой Лесі Українки не навернувся ні душевно, ні формально, на противагу персонажам польського класика</p>	
<p><i>Хілон Хілонід</i></p>	<p><i>Руфін Емілій</i></p>
<p>Різного походження. Але обидва філософи. Катовані та страчені як християни, причому обидва добровільно йдуть на страту. Різниця у тому, що Руфін не християнин, а Хілон ревно навернувся.</p>	
<p><i>Апостол Павло</i></p>	<p><i>Кней Люцій</i></p>
<p>Колишній Савл і колишній ворог християн, обрав ім'я Павла, ревний друг нової віри (докладніше – у Діяннях святих апостолів і посланнях). Вдало переконує і тому охрещує Хілона [32]</p>	<p>Патрицій, колишній язичник. Не може переконати Руфіна охреститися, як і запевнити єпископа і громаду. Метафоричні слова у саду з викопаними статуями (до арешту): «Руфіне, / одважся і ходім садок садити! / Як хочеш, я введу тебе в громаду. / Ходім!» [46, VII, с. 99]. У темниці: «Я з ним поговорю. Він завтра буде / готовий до хресту. // ...Завтра / удосвіта... вночі... Через годину!...» [46, VII, с. 161], але єпископ безкомпромісний: «Тепер, або ніколи. Час не жде» [46, VII, с. 161].</p>

Так само антитезою до «Quo vadis» (апостол Петро – Вініцій як духовні батько і син) можна розглядати і взаємини єпископа з Нарталом – діалог у темниці (дія III). На слова «Смирись, мій сину...» [46, VII, с. 106] відпущеник відповідає: «Я тобі не син. / Знайшовся батько!» [46, VII, с. 106] і плює на єпископа [46, VII, с. 106]. Тобто відпущеник свідомо порушує

духовну спорідненість (адже, імовірно, єпископ і хрестив Нартала, тобто є його хрещеним батьком, а не просто лідером громади). Так само Руфін не бажає ні сповідатися, ні хреститися, хоча єпископ умовляє: «Не трать одваги, сину, сповідайся / з гріха тасмного, покайся щиро / перед громадою й передо мною, / як перед батьком» [46, VII, с. 160] (тут ключові слова *син* і *батько*) – отже, тут ще показано й загальну (*прилюдну*) *сповідь* перших християн, а не пізніше усамітнене таїнство, коли той, хто кається, перебуває наодинці з духівником.

Повертаючись до теми символів у «Руфіні і Прісциллі»: отже, через відсутність сформованої християнської символіки на змальовуваний (і задуманий авторською фантазією) період і точиться полеміка рабині Нофретіс із її пані Прісциллою. Освічена патриціанка знає про фігурку: «Се Амон!» [46, VII, с. 125] (і має рацію), але, на думку єгиптянки, це – «ягнятко Боже!» [46, VII, с. 125]. (Ясно, що ягня або агнець – символ Христа, як і Добрий пастир – це Ісус, відомі такі розписи у римських катакомбах, скульптури тощо: пастух тримає на плечах вівцю [30, с. 270–271]). Уже згодом християнство почне тлумачити певні античні міфи, символи, сюжети тощо відповідно до власної доктрини – наприклад, викрадення Європи Юпітером (Зевсом) пояснювали так: бик-Юпітер – прообраз Христа, Який бере душу на небо [50, с. 448], і таких фактів багато (дещо докладніше про символіку римських перших християн: [30, с. 256–275]). У творі Лесі Українки цього ще немає з огляду на зображуваний період. Оскільки Нофретіс єгиптянка і вихована у рідному політеїзмі (вочевидь, що хрещення вона прийняла нещодавно, як і всі герої твору), то й ментально Амон їй ближчий, тому ця героїня помилилася навіть несвідомо, виражаючи християнські образність, ідею тощо через близькі та зрозумілі їй символи. Отже, *іконографічно* та *символічно* християнство ще не стало рідним цій героїні, проте *змістом* воно їй уже близьке. Світогляд Нофретіс – це й приклад *народного християнства* або *релігійного дуалізму*. В «Адвокаті Мартіяні» є племінниця заголовного героя, забобонна дівчинка Люцілла, яка, хоч і охрещена, але вірить і в язичницьких богів та амулети [46, IX, с. 168–169]. Це зближує її (хоча Люціллу авторка і герої розуміють через її трагедію та хворобу) з римлянином у далматичі, який на відмову Руфіна принести жертву і присягнути цезарю каже: «Я б для рятунку присягнув хоч довбні!» [46, VII, с. 185].

Інший символ, який набув християнського тлумачення, наводить Люцій у бесіді з Руфіном. Зокрема, перший бажає, «щоб зруйнований Єрусалим / в Італії мов фенікс відродився» [46, VII, с. 95] (це, зокрема, аналізувала І. Приліпко [22, с. 32]). Новий або небесний Єрусалим як

біблійний (євангельський) символ тут сусідує з *феніксом* – символом, більше зрозумілим римлянам-язичникам. Адже цей відомий у східній і античній міфології фантастичний птах ототожнювався і зі Спасителем – як «образ безсмертної душі та воскресіння Христа після триденного могильного спокою» [2, с. 283].

Завершуючи аналіз ролі та змісту фрески і мозаїки у цьому творі, можна сказати, що Руфіну і Люцію так подобаються згадані картини, бо ці витвори для обох героїв передусім – *красиві, мистецькі* (виражають *естетизм*), а не *сакральні*: перший світоглядно – уже не язичник, другий – не язичник і формально. Так само Прісціллі шкода цих витворів мистецтва, адже вона освічена і має естетичне виховання, добрий смак (можливо, від природи), але змушена стоїчно підкоритися громаді [46, VII, с. 100].

Проблема позитивних героїв драми полягає у намаганні раціонально, логікою переконати опонентів, натомість коли у Римі вже панує хаос, і зовнішня впорядкованість ілюзорна, це *форма без змісту* (недарма Руфін каже: «А молитись / не маю я кому...» [46, VII, с. 70]). Руфін – ілюстрація своїх мислячих сучасників, бо в описаній Римській імперії язичницькі письменники та взагалі мислячі люди вже не вірили у богів [29, с. 28–29], хоча формально залишалися політеїстами. Так само у Г. Сенкевича Петроній не надто палко вірить у богів і те, що вони здатні допомогти, але для нього язичництво – передовсім естетичний ідеал (як Венера-Кіпріда та ін.) [32]. Жертва перетворюється на ритуал («для годиться»), але не на уособлення панацеї (Петроній для цього має надто самостійне мислення, як і Руфін). Якщо застосувати *Дантовий дискурс* – а саме, «Пекло», – то Руфін нагадує шляхетні нехристиянські постаті у пісні IV. За формулюванням автора, там «славетні язичники. Великі поети давнини» [8, с. 68]. У першому колі (Лімбі) перебувають численні (умерлі до християнства [8, с. 69]) гідні люди – і з-поміж них знамениті стародавні філософи, різні античні вчені, письменники та взагалі персоналії (від Гомера до інших [8, с. 69–72, с. 75]), які не були християнами. Про це провідник Вергілій пояснює (тут і далі цитати з Данте у перекладі М. Стріхи): «...вони гріха не мали, ще й хвалою / відзначені, та їх не охрестили, / тож віри різної були з тобою. // До християнства ще зійшли в могили, / тому не прийняли Дари Святиї; / я теж прийшов у їхній гурт віджилий» [8, с. 69] (рядки 34–39). Але, як відомо з тексту, це коло описано без мучень – як мальовничі краєвиди, ведення героями диспутів тощо [8, с. 71]. Точніше, за словами Вергілія, «мука нашої осуди / в тім, що живем бажанням без надії» [8, с. 69] (рядки 41–42), тому «в Лімбі на зігнання / приречені такі славетні люди» [8, с. 69] (рядки 44–45). А

у другому колі «починаються справжні муки» [8, с. 76]. (Про українську дантіану: [56]).

Зооморфна символіка у драматичному творі так само цікава імплікатурами. Символічно те, що перед смертю Нартал перемагає саме *пантеру*. До Риму цю тварину завезли 186 р. до н.е. з Африки «для звіриних боїв» [Бидерманн, с. 198]. Якщо згадати Дантове «Пекло», то пантера (яка нападає на ліричного героя, у перекладі М. Стріхи – «прудка пантера, шкурою плямиста» [8, с. 50], рядок 32, «звір пістрявий» [8, с. 50] – рядок 43) означає гріховну пристрасть (докладніше нижче). Традиційно в українських перекладах цього звіра йменують «пантерою». Наприклад, раніше, у В. Самійленка (який публікував власну українську версію початку «Пекла» під псевдонімом «Сивенький» або «В. Сивенький» [8, с. 340]), цей звір іменується так: «Якась легка й вельми прудка пантера, / Що мала на собі крапнасту шкуру» [4, с. 32], рядки 32–33. І далі – рядки 42–43: «Надію добру все мені давало, / Що я здобуду гарну шкуру звіря» [4, с. 32] (збережено правопис видання 1892 р.). В Є. Дроб'язка – *леопард*: «Збіг леопард, моторний та верткий, / І шерсть рябіла плямами на ньому» (рядки 32–33) [7, с. 24]. У символіці (у тому числі алегоріях, геральдиці тощо) леопард і барс і справді споріднені з пантерою, але в аналізованих текстах доречніший фемінінний символ.

Із цими звірями себе порівнює і Нартал – у словах до Люція (темнична розмова): «Я колись був дикий / і щирий і палкий, як звір в пустині. / Попавшись в клітку, гриз і сіпав грати, / як лев, як барс, і рвався у пустиню...» [46, VII, с. 108]. Імовірно, тут авторка зашифрувала й Дантові тваринні алегорії. (На звіриному аспекті, аналізуючи вищенаведені слова Нартала, наголошувала Т. Вірченко: [5, с. 119]).

Якщо розвивати символіку суто на прикладі драми Лесі Українки, то пантера (а також леопард і барс) – це й емблема Орфея, Діоніса (Бахуса), Афродіти, Кібели, Цирцеї та ін. [2, с. 198], тобто героїв, а переважно – божеств, пов'язаних із Еросом і родючістю (а Діоніс і «Цібела» [46, VII, с. 168] неодноразово згадуються у тексті). Також пантера – емблема *Ісуса Христа* [2, с. 198] – у тому числі за звучанням імені, оскільки земним батьком Спасителя називали і римського солдата Пантеру або Пандіру [29, с. 70], звідси Ісус бен-Пандіра [29, с. 70]; це *профанна*, а не *сакральна* версія (є різні факти й імена «прототипа» Ісусового батька, «тенденційні деталі» [29, с. 70]), у тексті драми є натяк на нього – *контамінація мотивів* у вустах пролетарія (глядача у цирку): «Був утікач / з рабів, на ймення Хрестус, чи розбійник, / чи злодій був, гаразд не пам'ятаю. / Так от його уловлено й розп'ято» [46, VII, с. 175]) – тут натяки і на Пандіру, і на його сина. Так само

у V дії «Руфіна і Прісцилли» є діалог-суперечка римлян-глядачів про почуті (але не зрозумілі ними) Христові імена [46, VII, с. 174–175]. Показано: кожний щось чув, але точно не знає і не пам'ятає – як і сутності християнського вчення. (Позаяк авторка ретельно вивчала історію перших християн, то знала наведений факт про бен Пандіру).

Оскільки Нартал не сприймає християнства і через нав'язуване рабство (так здається персонажу), то – якщо тлумачити імпліцитну символіку пантери – убиває християнство у собі, але й гине сам. Тому він не встигає побороити лева (публіка вимагає: «Давайте звіря ще! Пускайте лева!» [46, VII, с. 190]), оскільки вмирає – тому нового хижака не встигають випустити на арену. Лев – алегорія влади, але знову ж таки згадується Дантова символіка, бо після пантери у «Пісні І» герой бачить саме лева: «...але ще дужчим страхом я знітився / при вигляді левиної постави. / Той лев до мене просто підступився, / голодний, в лютості роззявив пащу, / і окіл весь від рику затрусився» [8, с. 50] (рядки 44-48, переклад М. Стріхи). (У перекладі Сивенького, ті ж самі рядки: «Але не так ще дужче я злякався / Коли побачив, що з'явився лев. / З'явився він і йшов на мене просто, / Задравши голову, голодний люто, / І від страху повітря затремтіло» [4, с. 32]). У Данте: «Пантера, лев і вовчиха – за давнішими коментаторами уособлення любострастя, гордині та скнарості» [8, с. 54]. Коли врахувати, що Леся Українка читала і перекладала цей Дантовий шедевр (пісню V з першої частини, «Пекла» [8, с. 342]), то стає зрозумілою наведена у драматичному творі тваринна алегорія. Рідна Флоренція стала для Данте уособленням зла – таким постає і рідний Рим для героїв «Руфіна і Прісцилли». Як Данте став вигнанцем, так і персонажі Лесиного твору – чужі у себе на Батьківщині (а Люцій стає вигнанцем і фізично). Їхнє вигнання на землі перетворюється на смерть. Те, що кінець для Руфіна (пам'ятаймо, що цей патрицій уже світоглядно не язичник і не вірить у потойбіччя, метемпсихоз тощо), те для християн – нове життя.

Зоологічна символіка і алегоричність у цьому тексті ще глибша. Слід сказати, що Нартала й раніше порівнюють зі звіром – наприклад, донощик і провокатор Круста відверто глузує з нестримної поведінки юнака, натякаючи Люцію (який заспокоїв відпущеника): «Я й того не знав, / що ти навчився звірів заклинати, / та ще й либонь по-вавилонськи?» [46, VII, с. 85]. (До речі, з тексту помітно: Люцій уміє парити як справжній римлянин, так само Руфін – Нартал як людина іншої культури не вміє чинити саме у такий спосіб, тобто не застосовує надану йому освіту як зброю). Пантера – це й натяк на самого Нартала: екзотичний чорний звір, зовні красивий і граціозний, але насправді агресивний – так само Нарталова зовнішність (про

яку шовіністично відгукується Круста, згадуючи «усяку темношкуру покруч» [46, VII, с. 85]) і темпераментна натура персонажа.

Авторка натякає на це вустами римлян, зверненими до пантери – провокацією напасти на Нартала: «Чи ж він не гарний хлопець? Твій земляк!» [46, VII, с. 189]. Іншими словами, двобій цього героя із твариною – зустріч «однойменних зарядів» і взаємознищення. Пантера була у клітці – колишній раб Нартал (який психологічно далі почуввається рабом, про що й каже Люція, у тому числі у монолозі) ув'язнений спочатку в полоні, потім – у господі Люція, далі – у в'язниці (темниці), а взагалі – християнством, яке сприймає наче кайдани. Вільний статус він мав лише в Африці (зі слів і вчинків Нартала помітно, що у себе вдома цей персонаж явно не був рабом). Роздражнений звір (у пантеру кинули «стиль», тобто стилос [46, VII, с. 189] – теж символічно, адже це предмет писання!) кидається на людину – аналогічно доведений до агресії Нартал ще на початку драми обурюється проти інших. Звір кинувся не на римлянина (чи римлянку), що уразив стилосом, а – на безневинного перед твариною Нартала. (Чи не так Нартал у темниці оголосив Люцію: «Я не любив нікого, окрім тебе, / тебе ж любив, як пес той свого пана, / бо я не знав, що ти найгірший ворог, / а то б зненавидів тебе й тоді / так, як тепер» [46, VII, с. 109]). Пантеру роздратували римляни – так само вони розлютили Нартала. Але кого цей персонаж уважає своїм? Проблема у тому, що поза межами рідної Африки він не бачить однодумців, і намагання Люція допомогти йому викликають у Нартала лише негативні емоції. Завершуючи аналіз бою: ясно, що обох – і пантеру, і Нартала – *примушують* битися. За текстом, римській публіці подобається нацьковувати не-римлян одне на одного, тобто щоб ті вбивали *своїх*. (Так само Нартал до виходу на арену штовхнув Люція, який хотів попрощатися: патрицій був *своїм* вірою, але для зневіреного відпущеника – *чужим* і кривно, і культурно, і взагалі всім, а світоглядно його вихованець уже не вважав себе християнином). Водночас помітно, що залюблені у культ цезаря, хліб і видовища римляни явно недооцінюють небезпеку. Хоча Нартал загинув, але з історії знайдуться інші варвари, які зруйнують Рим. Заповідане цим відпущеником бажання підпалити невинне йому місто згодом стало реальністю, коли столицю завоювали і зруйнували.

Пантера у досліджуваному творі означає і сексуальність – недарма римляни звертаються до неї «панночко цяцькована» [46, VII, с. 189] та у викриках обіграють манірність та інші інфантильні риси, асоційовані з фемініністю: «Доволі хизуватись! Скоч до цього!» [46, VII, с. 189]. Навіть глузливі слова про Нартала як майбутню жертву («Чи ж він не гарний хлопець?» [46, VII, с. 189]) означають і *Танатос*, і *Ерос*. Нартал і пантера

сплітаються у двою [46, VII, с. 190] – це нагадує одночасно і вмирання, і статевий акт.

Нартал утілює інстинкт, цей персонаж – природна людина, «дитя природи». Його опанування римської культури і наук – зовнішнє, за формою стоїть інший зміст (ось чому цей герой каже про самооману після отримання освіти: «...і я, нещасний варвар, думав щиро, / що я римлянином навіки став, / що й Рим прийняв мене за свого сина...» [46, VII, с. 108]). Відтак, під час душевної та світоглядної кризи у відпущенику пробуджуються інстинкти, вияви ментальності.

Узагалі образ Нартала важливий і тому, що цей герой демонструє погляд збоку, як «свіжа» людина помічаючи вади і саму сутність оточення. У темниці його ущипливі, але часто по-своєму справедливі репліки змушують реципієнта ширше дивитися на ситуацію. Також як нова людина Нартал бунтує проти свого творця (Люція, недарма вже перед стратою не бажає з ним прощатися та штовхає [46, VII, с. 187]), у тому числі проти Бога як Творця. Певною мірою це Адам, вигнаний з раю за гріх (але раєм для Нартала є його рідна Африка, проте вже ні для відпущеника, ні для Руфіна немає *духовно рідного дому*). Шокуючи єпископа реплікою: «Я тобі не син. / Знайшовся батько!» [46, VII, с. 106] (не виключено, що саме цей персонаж і хрестив відпущеника), Нартал подумки те ж саме каже Богові. Але цей герой Лесі Українки – ще й Галатея, яка не захотіла підкорятися Пігмаліону. (Зауважу, що знаменитій комедії Бернарда Шоу «Пігмаліон» тоді ще не було написано). Вочевидь, загалом тут показано експеримент над особистістю, не рідкісний на той час.

Отже, перспективними для компаративного аналізу виявилися неоромантизм і неокласицизм. Як «Руфін і Прісцилла» Лесі Українки, так і вибрана рання лірика М. Рильського являють собою погляд естета, інтелектуала, гармонійної постаті, що бачить нову реальність, іще невідому, та формує власне ставлення до неї. Допомогу тут надають символи – від античних до християнських (останні у проаналізованих віршах неокласика – імплікатури), як-от адоніс чи анемон. Статті М. Рильського є певним продовженням його мистецького світогляду, базованого на християнстві та античності. Так само новий фактаж у компаративній системі явили «Кентерберійські оповіді» Дж. Чосера і особливо «Quo vadis» Г. Сенкевича. Несподівано плідною для аналізу виявилася дантіана: у творі «Руфін і Прісцилла»: зооморфні символи чи алегорії пантери і лева як експліцитні, так й імпліцитні. Зокрема, пантеру можна тлумачити не лише як гріх (що Нартал убив у собі), але й натяк на християнство, проте й як Ерос. Аналогічно перспективною виявилася шекспіріана – точніше, гамлетіана,

яка імпліцитна у словах Руфіна про втрату всесвітньої гармонії. Відповідно, герої спостерігають хаос і намагаються його раціонально пізнати та пояснити, але зазнають поразки. Придатними для аналізу виявилися символ фенікса, весна як імплікатура, дослідження історії святкування Паски та взагалі офіра, зіставлення ритуалу – таїнства хрещення (на прикладі «Quo vadis» і «Руфіна і Прісцілли»), як і сповіді у згаданому творі Лесі Українки; видіння у пограничному стані (мученицький вінець, пергамент) тощо.

Так само зіставлено опис таїнства хрещення у Г. Сенкевича і Лесі Українки. Перспективним є перекладознавчий, символічний, архетипний аналіз. Поряд із експліцитним сюжетом міфу про Венеру і Адоніса виявлено імпліцитний сюжет міфу про Орфея і Евридику – на прикладі Руфіна і Прісцілли (причому в спробі порятунку героїні важливу роль відіграють Аецій Панса і Семпроній, тобто маскулінні персонажі, і не один, а кілька). Тобто Анімус намагається врятувати Аніму, але (як і у міфі) невдало. Цікавим виявився також аналіз другорядних та епізодичних образів у текстах Г. Сенкевича і Лесі Українки. Наприклад, це світогляд Нофретіс: як показало дослідження, він має риси релігійного дуалізму. Виокремлено бінарні опозиції: 1) у релігії: язичництво/християнство (але водночас і синтез – у тому числі на прикладі Нофретіс; язичництво розуміється ширше, ніж античність, через наявність у тексті згадок про інших божеств); 2) в інших питаннях: Ерос/Танатос (у «Руфіні і Прісціллі» ці два аспекти часто переплітаються як на прикладі язичництва, так і християнства), маскуліне/фемініне, естетичне/антиестетичне, сакральне/профанне, гармонія/хаос та ін. Робота має перспективу продовження в аналізі мотивів вчинків окремих персонажів, а також міфологічних паралелей, компаративістики, юнганства, символічного аналізу (наприклад, квітів).

Література

1. Антофійчук В. Християнський контекст творчості Лесі Українки. *1-2'2009. Народознавчі Зошити.* С. 225-229. URL: <https://nz.lviv.ua/archiv/2009-1-2/25.pdf> (дата звернення: 03.03.2021).
2. Бидерманн Г. *Енциклопедія символів* / Пер. с нем. М. : Республіка, 1996. 336 с.
3. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту, із мови давньоєврейської й грецької на українську [проф. Огієнком] наново перекладена. Ювілейне видання з нагоди тисячоліття християнства в Україні (988–1988). 1523 с.

4. Божественна Комедія. Дантова поема в перекладі Сивенького. Пекло. Письня перша. *Правда. Місячник політики, науки і письменства*. Вип. XXXV. Січень. Т. XII. Львів. 1892. С. 32.
5. Вірченко Т. Драматизм релігійних протистоянь у п'єсі Лесі Українки «Руфін і Прісцілла». *Леся Українка і сучасність*. 2007. Т. 4, кн. 1 [41]. С. 112–120. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/17767/07-Virchenko.pdf?sequence=1>(дата звернення: 30.01.2021).
6. Гальчук О. В. «Не минає міг!» : Античний текст у поетичному просторі українського модернізму 1920–1930-х рр. : монографія. Чернівці : Книги – XXI, 2013. 552 с.
7. Данте Аліг'єрі. Божественна Комедія / переклад з італійської та примітки Євгена Дроб'язка. К. : Дніпро, 1976. 684 с.
8. Данте Аліг'єрі. Божественна Комедія: Пекло / переклав Максим Стріха. 2-ге вид. Львів : Вид-во «Астролябія», 2017. 352 с.
9. Єрмоленко В. Леся. *Країна*. 2021. №8 (561). 25 лютого. С. 3.
10. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. 2-ге вид., виправл. К. : Факт, 2007. 640 с.; іл. (Висока полиця).
11. Заїка О. Творче переосмислення біблійних сюжетів, образів як особливість поезики Лесі Українки. *Роль християнства в утвердженні освіти, науки та мистецтва: історія, уроки, перспективи*. Науковий збірник. Рівне : ППФ «Волинські обереги», 2000. С. 194.
12. Заїка Т. П. Українська література кінця XIX – початку XX століття в контексті західноєвропейської модерної культурної парадигми. Дис. ... канд. філос.н.: 26.00.01 – теорія та історія культури (філософські науки). Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2015. 193 с.
13. Зборовська Н. В. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. К.: Академвидав. 2006. 504 с. (Монограф).
14. Зеров М. «Руфін і Прісцілла» (До історії задуму і виконання). *Українка Л. Твори. Т. VII. Драми* / За заг. ред. Б. Якубського. Нью Йорк : Вид. спілка Тищенко & Білоус, 1954. С. 24, 33.
15. Качуровський І. До питання про релігійні моменти у світогляді Лесі Українки. *Качуровський І. Променисті силуети. Лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки*. К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 89.
16. Колошук Н. Мотив оргії у Лесі Українки та Генріка Сенкевича в порівняльному аспекті. *Учёные записки Таврического национального университета имени В.И. Вернадского: науч. журнал. Сер. «Филология. Социальные коммуникации»*. Симферополь: Таврический национальный университет имени В.И. Вернадского, 2012. Т. 25 (64), №4 (3). С. 16–28.

- URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/153578629.pdf> (дата звернення: 29.01.2021).
17. Кримський А. Із спогадів щирого друга. *Кримський А.Ю. Твори*: в 5 т. Т. 2. Художня проза. Літературознавство і критика. К. : Наук. думка, 1972. С. 689.
 18. Крупеньова Т. Перемога онімійних номінацій у драматичних творах Лесі Українки. *Вісник Львівського університету*. Серія філологічна. 2019. Вип. 71(2). С. 217–232. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vlnu_fil_2019_71\(2\)_22](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vlnu_fil_2019_71(2)_22) (дата звернення: 18.02.2021).
 19. Огородник І.В., Русин М.Ю. *Українська філософія в іменах: навч. посібник* / За ред. М.Ф. Тарасенка. К. : Либідь, 1997. 328 с.
 20. Павличко С. *Дискурс модернізму в українській літературі*: монографія. 2-ге вид., перероб. і доп. К. : Либідь, 1999. 447 с.
 21. Панченко В. Олтар серед руїни. *День*. 2011. 25 лютого, 2011 - 00:00. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/panorama-dnya/oltar-sered-ruyini> (дата звернення: 11.04.2015).
 22. Приліпко І. Конфлікт «Свій–Чужий» у драматургії Лесі Українки: етнонаціональний та світоглядний аспекти. *Слово і Час*. 2021. №1(715). С. 32.
 23. Примітки. *Рильський М. Т. Зібрання творів*: у 20 т. Т. 14. Літературно-критичні статті. К. : Наук. думка, 1986. С. 508.
 24. Примітки. *Рильський М. Т. Зібрання творів*: у 20 т. Т. 15. Мистецтвознавчі статті. К. : Наук. думка, 1986. С. 478.
 25. Примітки Б. Якубського. *Українка Л. Твори*. Т. VII. Драми / За заг. ред. Б. Якубського. Нью Йорк : Вид. спілка Тищенко & Білоус, 1954. С. XXX, LXXXII–LXXXVIII.
 26. Рильський М. Відзив на книгу О. К. Бабишкіна «Драматургія Лесі Українки». *Зібрання творів*: у 20 т. Т. 15. Мистецтвознавчі статті. К.: Наук. думка, 1986. С. 121.
 27. Рильський М. Книга, якої потребує молодь (Лист до редакції). *Там само*. Т. 14. Літературно-критичні статті. К. : Наук. думка, 1986. С. 394–395.
 28. Рильський М. Т. *Там само*. Т. 1. Поезії 1907–1929. Проза 1911–1925. К.: Наук. думка, 1983. 542 с.
 29. Свенцицкая И.С. Изгой Вечного города. Первые христиане в Древнем Риме. М. : Вече, 2006. 400 с. (Библейские тайны).
 30. Свенцицкая И.С. Первые христиане и Римская империя. М. : Вече, 2003. 384 с. (Тайны веков).
 31. Святе Письмо Старого та Нового Завіту. Повний переклад, здійснений за оригінальними єврейськими, араміїськими та грецькими текстами. Ukrainian Bible 63 DC. United Bible Societies 1990 – 55 М. 1435 с.

32. Сенкевич Г. Quo vadis: роман / пер. Віктор Степанович Бойко. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Henryk_Sienkiewicz/Quo_vadis/&prev=search&pto=au (дата звернення: 27.04.2015).
33. Смольницька О. Античні паралелі у поезії Максима Рильського, Миколи Зерова і Леконта де Ліля: компаративний і перекладознавчий аналіз. *Сучасні проблеми мовознавства і літературознавства* (збірник наукових праць) / відп. ред. І. В. Сабадош. Ужгород, 2018. Вип. 23. С. 299–304.
34. Смольницька О. О. Діонісійство у перекладах французької поезії Максимом Рильським: протиположність аполлонізму чи доповнення. *Перспективи розвитку філологічних наук*. Матеріали IV Міжнародної науково-практичної конференції (м. Вінниця, 9–10 лютого 2018 року). Херсон: Видавництво «Молодий вчений», 2018. С. 49–53.
35. Смольницька О. Драматична поема Лесі Українки «Руфін і Прісцилла» у неокласичній та інших рецепціях: компаративний аналіз, історичний контекст написання. *Леся Українка і родина Косачів в історії української та світової культури*: Наук. зб.: Матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., присвяч. 150-річчю від дня народження Лесі Українки, с. Колодяжне, 25 лютого 2021 року / упоряд. Є. Ковальчук. Луцьк, 2021. С. 61–69.
36. Смольницька О. Леся Українка, Гайнріх Гайне і неокласицизм. URL: https://uk-ua.facebook.com/Museum.Maksum.Rulskiy/posts/4097177313647915?__tn__=K-R (дата розміщення: 24.02.2021).
37. Смольницька О. Словесний код і його межі в творчості Лесі Українки: генотип і його вразливість. *Неоромантичні обрії творчих пошуків Лесі Українки*: Збірник наукових праць. Сімферополь: Світ, 2008. С. 140–147.
38. Смольницька О. О. Спільні мотиви у Лесі Українки та інших письменників доби fin de siècle: від містицизму до мучеництва. *Молодий вчений*. 2017. №11(51), листопад. С. 248–254.
39. Смольницька О. Філософська інтерпретація лесезнавчого дискурсу Ніли Зборовської (на матеріалі есею «Моя Леся Українка»). *Слово і Час*. №9 (621). Вересень 2012. С. 52–62.
40. Смольницька О. О. Філософські проблеми літературознавства XIX ст. в контексті досліджень М. Зерова. *Гуманітарні студії*: зб. наук. праць. Вип. 7. К.: ВПЦ Київський університет, 2010. С. 128–135.
41. Смольницька О. О. Філософсько-методологічні засади літературознавчих досліджень в Київському університеті кінця XIX – початку XX ст.: монографія. К., 2013. 208 с.

42. Смольницька О. Шекспірівський міф у вибраній творчості сучасних українських поетів (на прикладі Нью-Йоркської групи): компаративний аналіз. *Ренесансні студії* / гол. ред. Торкут Н.М. Вип. 27-28. Запоріжжя : Класичний приватний університет, 2017. С. 84–102.
43. Стріха М. Український художній переклад: між літературою і націєтворенням. К. : Факт – Наш час, 2006. 344 с. (Сер. «Висока поліція»).
44. Українка Л. Адвокат Мартіян. *Українка Л. Твори*. Т. IX. Драми / за заг. ред. Б. Якубського. Нью Йорк : Вид. спілка Тищенко & Білоус, 1954. С. 168–169.
45. Українка Л. До А.Ю. Кримського. 9 лютого 1906 р. Київ. *Українка Л. Зібрання творів*: у 12 т. Т. 12. Листи (1903–1913). К. : Наук. думка, 1979. С. 155–156.
46. Українка Л. Руфін і Прісцилла. *Українка Л. Твори*. Т. VII. Драми / за заг. ред. Б. Якубського. Нью Йорк: Вид. спілка Тищенко & Білоус, 1954. С. 43, 52, 66–70, 72–73, 85, 92, 94–97, 99–101, 106, 108–109, 121–122, 125, 131, 133–134, 139, 146, 150–151, 154–161, 167–168, 172, 174–175, 184–185, 187, 189–191.
47. Українка Л. У катакомбах. *Там само*. Т. VI. Драми / за заг. ред. Б. Якубського. Нью Йорк : Вид. спілка Тищенко & Білоус, 1954. С. 99.
48. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / James Hall. Dictionary of subjects and symbols in art. М. : КРОН-ПРЕСС, 1999. 656 с.
49. Чосер Дж. Кентерберійські оповіді / з середньоанглійської переклав і прокоментував Максим Стріха. У 2 ч. Ч. II. Львів : Видавництво «Астролябія», 2019. 544 с. [Ілюстроване видання].
50. Шекспір В. Гамлет, принц данський. *Кочур Г.П. Друге відлуння : Переклади* / Авт. передм. М.О. Новикова. К. : Дніпро, 1991. С. 440.
51. Łewczenko H. (Левченко Г.). Концепт божевілья як елемент шекспірівського коду в ліриці Лесі Українки. *Ukrainśka humanistyka i słowiańskie paralele. Tom I Serii „Problemy współczesnej humanistyki”*. Redakcja naukowa tomu Mariya Bracka, Artur Bracki, Monika Żmudzka-Brodnicka, Mariusz Brodnicki. Gdańsk–Kijów 2014. S. 159–174.
52. Shakespeare W. Hamlet, Prince of Denmark. *The Complete Works of William Shakespeare. The Alexander Text introduced by Peter Ackroyd*. London : Harper Collins Publishers, 2006. P. 1091.
53. Strikha M.V. Dante in Ukrainian literature. *Scientific Horizons*, 2013, V. 1, Issue 1, pp. 45-51. URL: Available at: http://www.anvsu.lviv.ua/anvsu/sc_hor/sh_pdf/2013_1/sh_0601_2013.pdf (accessed: 02.06.2019).

Суховій Л.А.

здобувачка вищої освіти

Мелітопольський державний педагогічний університет

імені Богдана Хмельницького

ЗАГАЛЬНОЛЮДСЬКА ТЕМАТИКА У КІНОПОВІСТІ О. ДОВЖЕНКА «ЗЕМЛЯ»

Анотація. У статті розглядаються питання особливостей творчого доробку О. Довженка та його внеску в історію української літератури. Акцентовано увагу на загальнолюдській тематиці у кіноповісті «Земля». У дослідженні вказано на те, що кіноповість О. Довженка «Земля» є високохудожнім прозовим твором, чудовим зразком єднання двох видів мистецтва: кіно і художньої літератури.

Ключові слова: художня творчість, кіно, реценція, кіноповість, особистість, психологізм.

Syhovij L. Common Human Topics in O. Dovzhenko's Film Story «Earth». The article considers the peculiarities of O. Dovzhenko's creative work and his contribution to the history of Ukrainian literature. Emphasis is placed on universal themes in the film story «Earth». The study points out that Dovzhenko's film story «Earth» is a highly artistic prose work, a wonderful example of the union of two types of art: cinema and fiction.

Key words: artistic creativity, cinema, reception, film story, personality, psychology.

У роки колективізації, класової боротьби, великих перетворень на селі О. Довженко, як і інші митці, не міг мовчати. Відомо, що у той час кожного письменника хвилювали великі події в країні. З'являється низка кінофільмів на актуальну тему: «Перекоп» (1930, сценарій і постановка І. Кавалерідзе), «Болотні вогні» (1930, сценарій М. Ятка, постановка Д. Ердмана і В. Біязі), «Вовчі стежки» (1931, сценарій Л. Ляшенка й П. Іванова, постановка Л. Ляшенка), «Життя в руках» (1931, сценарій і режисура М. Мар'яна) та ін.

Усі ці фільми мали певні недоліки – схематичність образів, переобтяження зайвими епізодами, відсутність наскрізних сюжетів тощо. Талановита єдність глибокого соціального змісту і високопоетичної форми – ось що вражає, коли дивишся фільм Довженка [7, с. 17]. Але поряд із тим слід зауважити, що на думку дослідників О. Довженко мав

колосальний творчий потенціал [9, с. 54]. Аналогічні думки з приводу О. Довженка та інших письменників української літератури зринають у викладачів кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького, оскільки різноманітні особистості української словесності зробили помітний внесок в скарбницю літератури [10].

О. Довженко звернувся до трьох вічних загальнолюдських тем: життя і смерть, людина і земля, старе і нове. Ці питання, починаючи від Гомера, тисячоліттями були актуальні для людства і такими ж актуальними вони лишаються назавжди. На кожному історичному етапі великі письменники додавали до цих проблем щось нове, характерне для певної доби [11, с. 64]. Сучасні дослідники акцентують увагу на тому, що «О. Довженку вдалося відтворити тогочасні події повною мірою. Грізні воєнні дні, батальні сцени та жага до перемоги лягли в основу його твору, на сторінках якого він використав інтуїцію та показав тонке відчуття міри» [8, с. 97].

Знаменно і те, що головним героєм фільму є народ. Але це вже не маса, не символічні постаті, як у «Арсеналі» та «Звенигорі», а живі, реалістичні образи тракториста Василя Трубенка, його батька Опанаса, діда Семена, Наталки, Кравчини. Звернення Довженка до образів простих людей, його увага до трудівника, поетичне возвеличення творця земної краси були для інших митців (зокрема закордонних) стимулом до демократизації кіномистецтва.

Велика увертюра настроює на епічний, філософський лад. Так, саме в такому ключі вестиметься вся подальша розповідь. Але зачин відіграє не лише емоційну роль. Головна його функція в іншому. Довженко підкреслює, що тиха і красива дідова смерть не принесла ніякісінських змін, «ані найменшого зрушення в навколишньому світі – не заgrimів ні грім у хмарах, ні зловісні блискавки не розкраяли неба врочистим спалахом, ні бурі не повивертали з корінням могутніх столітніх дубів...» [3, с. 412].

Недарма підкреслює О. Довженко буденність, звичайність дідової смерті. Вона контрастує з трагічною загибеллю Василя. Адже в той час, коли кончина діда навіть непомітна для села і природи, смерть Василя Трубенка потрясла усіх селян. І це не лише тому, що загинув юнак у розквіті сил. Смерть Трубенка обумовила великі зміни в житті села. Ось у чому відмінність однотипних епізодів.

Епізод пройнятий запереченням старого життєвого шляху. Згодом це заперечення, небажання жити по-старому виявило все трудове село,

що пішло за Василем. Василь лишився безсмертним, бо він віддав своє життя за щастя людей. Сама природа волає проти його смерті, яблуневе гілля ніжно торкається його обличчя, сумно схилюлились над ним соняшники, з'являються на небі хмари, що піщують, однак, теплі грози [5, с. 42]. Так за допомогою контрастів, поетичних паралелей О. Довженко втілює свої високі ідеї в повісті і фільмі.

Авторський сценарій «Землі», як і наступні сценарії («Щорса», «Тараса Бульби», «Поєми про море», «Повісті полум'яних літ», «Мічуріна», «Зачарованої Десни») – це нове явище не лише в кінематографії, але і в художній прозі. Саме Довженкові належить утвердження нового жанру в літературі – жанру кіноповісті.

Кіноповість О. Довженка «Земля» – високохудожній прозовий твір, чудовий зразок єднання двох видів мистецтва: кіно і художньої літератури. Від кінематографії в довженківських повістях – короткий розмір всього твору і окремих сцен, фрагментарність розповіді, епізодикадри, монументалізм образів, несподівані ракурси; надзвичайна ємкість, пружність і характеристичність діалогу; суворі композиція і яскрава деталь. Від прози – глибока психологізація персонажів; внутрішні монологи (нині це широкоживаний засіб у кіно); щедрота пейзажів; ремарки; авторські – ліричні, філософські, публіцистичні – відступи [4, с. 89].

Уже своєю кіноповістю «Земля» видатний митець назавжди поховав дуже поширену в 20-х роках теорію про відрубність кіно від інших мистецтв. «Земля» і подальші творіння Довженка були першими сценаріями, що стояли на рівні високохудожніх зразків прози.

У кіноповісті О. Довженко робить наголос на психологічній характеристиці персонажів, еволюції їх характерів. У творі письменник виступає не лише майстром пейзажу, але й великим знавцем людської психології. Природа, місячна ніч подається через сприйняття Василя. Тому звичайні, знайомі речі дитинства стають такими невідомими, таємничо-хвилюючими і романтичними.

Такою ж красою та експресією сповнений цей епізод і у фільмі. Весь шлях Василя Трубенка пронизаний напівфантастичним місячним світлом. Химерні силуети дерев і сонні хатки створюють казкову атмосферу. Хода Василя легка, але й не чітка: парубок напівп'яний від чар коханої [1, с. 112].

Торжество і невмирущість нового, краса колективної праці, любов до життя, тема землі, господарем якої вперше за віки стає проста трудова людина – все це втілене в образі Василя Трубенка. Увага до людини,

зокрема до трудівника, до його високих душевних якостей, була новим явищем, притаманним для радянського глибоко народного мистецтва. В цьому успіх фільму [2, с. 109].

О. Довженко намагався насамперед розкрити психологію людини. Саме в детальній розробці характерів фільму відчувається вплив прози, її принципів типізації. Особливо він позначився на монтажі фільму – довгі епізоди, пройняті епічною глибиною думки, повільний ритм. Це, правда, не заважає Довженкові використовувати свіжі, оригінальні кінематографічні прийоми. У кіноповісті «Земля» Довженко проголосив і безпосередньо свої естетичні погляди на мистецтво, на роль митця. Зокрема це проявилось в авторському відступі – у порадах акторові, що гратиме діда Семена. Ця порада, звичайно, має узагальнююче значення, вона цінна для будь-якого актора, для кожного письменника, режисера, художника [6, с. 53].

О. Довженко ставив надзвичайно високі вимоги до митця – глибоке філософське розуміння образу, знання доби і психіки народу. Разом з тим Довженко торкався особливо важливого, майже нечіпаного в теорії питання психології творчості: перевтілення кіноактора можливе лише при умові глибокого знання життя, тісного зв'язку з народом.

Література

1. Довженко О. Літопис життя. Фільми. Малюнки. Задуми. К. : Освіта. 1994. 132 с.
2. Довженко О.П. Арсенал; Земля; Повесть полум'яних літ: Кіноповісті. Львів : Каменяр, 1982. 183 с.
3. Довженко О.П. Господи, пошли мені сили: Щоденник, кіноповісті, оповідання, фольклорні записи, листи, документи. Харків : Фоліо, 1994. 655 с.
4. Жулинський М. Слово і доля: навч. посібник. К. : А.С.К., 2006. 640 с.
5. Лавріненко Ю. Олександр Довженко. *Українське слово*: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: в 3 кн. Кн. 2. К. : Рось, 1994. С. 37–47.
6. Медвідь Н. Національна своєрідність психологізму О. Довженка. *Дивослово*. 1999. №9. С. 53–55.
7. Пашкова О. Мистецтво Олександра Довженка в контексті української культури. *Народна творчість та етнологія*. 1994. №5–6. С. 17–22.
8. Суховій Л.А., Шарова Т.М., Шаров С.В. Особливості кіноповісті О. Довженка «Україна в огні»: бачити, чути, відчувати. *Науковий вісник*

Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія. №1(40). 2019. С. 97–100.

9. Троша Н. Дискурс української історії в щоденникових записах Олександра Довженка. *Філологічні науки*. 2013. №14. С. 53–59.
10. Шарова Т.М., Шаров С.В., Солоненко А.М. Видатні особистості української словесності. Мелітополь: Видавничий будинок Мелітопольської міської друкарні, 2018. 254 с.
11. Щур О. Жінка і війна в кіноповісті Олександра Довженка «Україна в огні» *Магістеріум*. Випуск 61. Літературознавчі студії. 2015. С. 50–54.

Ченчик О.А.

здобувачка вищої освіти
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького

ІСТОРИЧНА ОСНОВА ТА ІСТОРІЯ НАПИСАННЯ РОМАНУ Ю. МУШКЕТИКА «ГАЙДАМАКИ»

Анотація. У статті порушені питання особливостей твору Ю. Мушкетика «Гайдамаки». Акцентовано увагу на історичній основі твору та фактах, які закладені письменником у структурі роману. Наголошено, що Автор відтворив у романі історичне минуле та показав наскільки він знайомий із першоджерелами, оскільки домінантом у творі виступає людське життя, а не фактографія.

Ключові слова: роман, історія, поетика твору, історична основа, повстання, Ю. Мушкетик.

Chenchyk O. Historical Basis and History of Writing the Movie by Yu. Mushketyk «Haidamaky». The article raises the question of the peculiarities of work Yu. Mushketyk's «Haidamaky». Emphasis is placed on the historical basis of the work and the facts that are laid down by the writer in the structure of the novel. It is emphasized that the author recreated the historical past in the novel and showed how familiar he is with the original sources, as the dominant in the work is human life, not factography.

Key words: novel, history, poetics of the work, historical basis, uprising, Yu. Mushketyk.

Не одне століття український народ виборював свободу та спокійне життя. У ХХ столітті польська влада закріпилась на Правобережній Україні та почала вводити свої порядки – переселяли людей на спустілі від безперервних війн землі. Це призводило до того, що Правобережна територія України стала заповненою людьми. Саме тут почався активний розвиток ремесла, внутрішньої торгівлі, зростали міста, міцніли містечка, збагачувалось сільське господарство, а економічні та культурні зв'язки вже не були такими ослабленими.

Поміщицьке володіння зростало і не обходилося без феодальної експлуатації селян. На Правобережній Україні стрімким кроком зростала феодальне землеволодіння, розвивалися товарно-грошові відносини, тому і на селян накладалися численні повинності і побори. На рік селянам потрібно було відпрацювати 160 днів, це десь по три дні на тиждень вони відпрацьовували панщину. Поміщики дозволяли собі все, що хотіли: вони нікого не жаліли, ніколи нікому не співчували. Головне для них було це результат роботи за мізерну плату. Людей, які не слухали своїх поміщиків, просто катували, забороняли їм під час роботи навіть розмовляти. У такі часи можна вважати, що селяни були дешевою робочою силою, і саме таку проблему у художньому тексті розкрив Ю. Мушкетик [8, с. 106].

Творчість Ю. Мушкетика досліджували вітчизняні літературознавці. До аналізу його творчості долучаються і сучасні дослідники, яким цікава поетика художніх текстів письменника. Серед значної кількості вчених, літературознавців, хто вивчав творчу спадщину Ю. Мушкетика слід віднести: Бернадська Н., Волинський К., Дзюба М., Дончик В., Жулинський М., Павлюк Н., Ромас Л., Ромащенко Л. та ін.

Нині вивчати творчість письменника можна з урахуванням компетентнісного підходу, оскільки сучасні дослідники неодноразово наголошують на тому, що зміст освітніх програм модернізується, тому вимоги до здобувачів стають іншими. У результаті вивчити творчість письменника можна з урахуванням різноманітних сучасних методик та технологій. Сучасні науковці Шарова Т. та Шаров С. стверджують, що «значні суспільні зміни в країні та інтеграція України в європейський простір зумовили посилення інтересу до громадянської освіти, зокрема формування у підростаючого покоління громадянської компетентності [11, с. 283]. Читаючи твори української літератури можна виховати патріотів країни, які будуть вільно орієнтуватися в історії та не допускати розподілу України.

Твір Ю. Мушкетика роман «Гайдамаки», вийшов друком у 1957 році. Поява твору засвідчила, що письменник не залишив переосмислення історії

свого народу. Цей роман відзначався більш широким епічним розмахом у відтворенні історичної доби. Ю. Мушкетик не просто розповідає про певну історичну подію, а намагається розкрити її через долі героїв, додавши певного психологічного забарвлення кожному з персонажів. І кожний з героїв твору по-своєму трактує події загальнонаціонального значення [5, с. 177].

У романі «Гайдамаки» Ю. Мушкетик подав широкий фактографічний матеріал і в свій час цей твір був успіхом автора. Ю. Мушкетик глибоко переживав, розмірковував над долею України, над її трагічною історією. Художньо-історичному осмисленню гайдамаччини присвячений твір «Гайдамаки». Дослідниця Павлюк Н. акцентує увагу на тому, що «Історичною основою «Гайдамаків» є події Коліївщини, тому на початку твору автор називає одну з історичних причин цього повстання – Барську конфедерацію, зображено засновані польською шляхтою збройні союзи» [7, с. 12].

Ю. Мушкетик зосередив свою увагу на зображенні трагічного перебігу Коліївщини – найбільшим гайдамацьким рухам та їхніх фактичних закінчень, також формування портрету селян, які після довгих принижень почали відстоювати свої права та взяли за зброю. Перед читачем постають образи, які зазнали цих випробувань та знущань. Автор відтворив в цьому романі історичне минуле та показав наскільки він знайомий із першоджерелами, домінантом тут виступає людське життя, а не фактографія [9, с. 11].

У романі «Гайдамаки» Ю. мушкетик показав вміння розкривати можливі історичні і психологічні припущення наслідків Коліївщини, зв'язки минулого і сучасного. Ю. Мушкетик бачить своїм завданням не тільки передати хід історичних подій, а й дати змогу відчувати дух, що панував в ті часи, що спонукало людей до таких рішучих дій. Для письменника важливим є фольклор, адже фольклорна спадщина допомагає не лише дізнатися певні історичні події, а надає народні оцінки певних подій. Продовженням історичної епічної тематики за умов польсько-шляхетської окупації частини України слугують гайдамацькі легенди, пісні, оповідання й перекази [1, с. 194].

Ю. Мушкетик творчо у романі підійшов до народнопоетичної концепції гайдамацького руху. Так, уже епіграф до роману «Гайдамаки» – «Славен козак – Максим Залізник, славне наше Запоріжжя» – є домінантою ідейного змісту твору. Автор не показує нам широко картин кріпацького життя українського народу [6, с. 8]. Народну трагедію ми чуємо в «Гайдамаках» лише з фраз окремих героїв. Письменника наголошував на тому, що до гайдамацьких законів йшли звичайні люди, які не хотіли

миритися зі своїм ганебним становищем, терпіти ті страшні знущання панів [10, с. 132].

У романі «Гайдамаки» можемо помітити певну кількість героїв, панорамність зображуваних подій, композиційний монументалізм, вміло представлений сюжет, що вповні відповідає жанру твору. Ю. Мушкетик на відміну від інших письменників, показує самотність аналітичного підходу, пильну увагу до індивідуальної та колективної психології, а також мовностильові засоби з усіма багатствами. Показовими у творі є художні образи, які вміло подано автором з позиції персоніфікації кожної особистості.

Чи не найбільше в цьому плані займає місце образ Максима Залізняка. Письменник прагне досконало пов'язати історично-конкретне, національне із загальнолюдським, поставити перед читачем звичайну людину, а не лише видатну історичну особистість. Тому і у вирі історичних подій ми спостерігаємо за персонажем, як він себе поводить в бою з поляками, на переговорах, у складних ситуаціях, у звичайному спілкуванні з козаками на Січі, в стосунках з Оксаною або просто на самоті [3, с. 92].

Постать Максима Залізняка знаходиться в центрі подій, вона поступово змінюється, увиразнюється, міцніє і несе в собі найшляхетніші риси своєї нації – патріотизм, волелюбність, відвагу, ліризм і чутливість природи. Через образ Залізняка ми помічаємо бажання автора до фундаментальності, відтворення історії особистості, багатогранності. Дана історія зображена у поєднанні з аналізом визначних подій, що відбувалися в другій половині XVIII ст., на тлі тогочасних суспільно-політичних обставин. Найбільшим бажанням Ю. Мушкетика було зображення свого героя як втілення сутності етносу, що перебуває біля витоків власного самоусвідомлення [4, с. 60].

Будучи в ролі ватажка, Максим Залізник хоче об'єднати українські землі. Він вже розуміє, що коїться в душах побратимів, а головне в ньому живе віра, що все вони роблять правильно. Максим, що був обраний гетьманом, особисті інтереси підпорядковує інтересам народу.

Ю. Мушкетик прагне зрозуміти напругу мислення людини з її думками та почуттями, тому у другій частині він використовує здобутки внутрішнього мовлення, щоб було видно, як треба відтінити вирування суперечливих почуттів героя. Автору цікавила постать Залізняка, адже він був унікальною особистістю – сильним у військових справах, великим у стосунках з однодумцями, у коханні. Поступово до Максима приходять розуміння того, що на ньому лежить велика відповідальність з народ, адже він повірив йому, покинув все та пішов разом в цю страшну боротьбу. Енергійною та живою силою є нестримний історичний потік, а Залізник

нагадує сконденсовану міць цієї стихії, у ньому неначе згустилися століття народного стогону, зойку й бунту.

Ю. Мушкетик ставить акценти на людинознавчих, психологічних зрушеннях у засобах творення образу видатної історичної особистості, надає йому звучання – політичного й загостреного, а також надає нове ідейне забарвлення у поєднанні історичного і загальнолюдського. Ось в цьому є його новаторство. У письменника наявні також риси неоромантизму, тут є історичні факти, переплетення офіційного з пригодницьким.

Паралельно, разом з сюжетною лінією Максима Залізняка, письменник доповідає нам про Івана Гонту, його життєдіяльність. Ю. Мушкетик, говорячи про цю таємничу постать, одночасно вступає в діалог з читачем і говорить про волю і рабство, про добро і зло, про життя в цілому, про проблеми особистості і народу. З твору зрозуміло, що діалектико-синтезуюча манера художнього стилю Ю. Мушкетика більшою мірою позначилася саме на цьому образі. Можливо, що розробка письменника надзвичайно складної проблеми, яка упродовж певного часу займе одне з найважливіших місць у його творчості, проблема морального сумління пов'язана саме з Гонтою.

У романі Ю. Мушкетика «Гайдамаки» одна з визначних ознак полягає в тому, що гострота фабули тут підкоряється ідеям розкриття характеру, в дії, із зануренням в особисту психологію героя. Чи не найкраще ця ознака твору знаходить себе в образі Гонти. На нашу думку, найважливішим є те, що романіст показав як виросло повстання, переросло у національно-визвольну революцію, ідейним підґрунтям якої стала національна ідея з її провідним чинником – засадою української державності.

До утвердження простих істин приводять нас моральні уроки історичних романів Ю. Мушкетика. На абсолютну новизну не претендує думка про те, що будь-яке добре діло, навіть грандіозне, починається з вчинків доброї людини або висновок про необхідність активного гарту душі на громадські якості. Перед читачем постає уява ніби письменник повертає його до тих багатовікових джерел морального досвіду, заново показує, який тернистий шлях довелося пройти людині, усьому людству щоб досягнути набути «нематеріальні» цінності. Кожне покоління повинно самостійно зрозуміти ціну. Потреба уважніше подивитися в минуле та самовизначитись у потоці часу бере початок з сьогоденної необхідності [2, с. 3].

Ю. Мушкетик нагадує вдумливого аналітика, який має властивість проникати в суть явищ і фактів і узагальнювати. Такі висновки ми зробили за рахунок тих творів, основа яких базується на ґрунті реального буття. Якщо з уважністю читати твори Ю. Мушкетика, то у них ми з легкістю віднайдемо прикмети новаторства, модерну, пошуки оригінальних фабул,

свіжих прийомів, де не завжди під силу провести чітку лінію між традиційними засобами і новітніми.

У письменника присутній художницький смак, чуття міри і доцільності тому це не створює відчуття стильової еkleктики. Особливість Ю. Мушкетика в тому, що він може мислити глобально, осягати реальну дійсність, співчувати особам, які помилилися в житті. Однак, письменник не виправдовує своїх героїв, а пояснює причини їхніх дій та подає читачам психологічні портрети кожної особистості.

Література

1. Бернадська Н.І. Юрій Мушкетик: основні віхи життя і творчості. К., 2008. С. 194–199.
2. Волинський К. Син України: 3 міркувань про Юрія Мушкетика людину і письменника. *Літературна Україна*. 1999. 25 березня. С. 3.
3. Дзюба М. З криниці літ. К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 92.
4. Дончик В. Заради свободи й незалежності рідного краю. *Дивослово*. 2004. №3. С. 59–63.
5. Жулинський М. Лист до Юрія Мушкетика: як роздуми про його творчість із нагоди 80-річчя. *Київ*. 2009. №3–4. С. 177–184.
6. Мушкетик Ю. Твори: в 2 т. К. : Дніпро, 1979. 459 с.
7. Павлюк Н. Історична проза Ю. Мушкетика: онтологічно-гносеологічний та аксіологічний аспекти : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01; Одес. нац. ун-т ім. І.І. Мечникова. Одеса, 2016. 16 с.
8. Павлюк Н. Співвідношення історичної та художньої правди в повісті Ю. Мушкетика «Семен Палій». *Питання літературознавства*. 2013. №87. С. 106–117.
9. Ромас Л. Художнє осмислення національної самосвідомості в історичній прозі Юрія Мушкетика : автореф. дис... канд. філол. наук : 10.01.01 / Дніпропетровський національний університет. Д., 2006. 18 с.
10. Ромашенко Л. Історична проза: деміфологізація чи творення нових міфів? *Питання літературознавства*. 2003. Вип. 10. С. 132–133.
11. Шарова Т.М., Шаров С.В. Громадянська компетентність як необхідна умова розвитку демократичного суспільства. *Особистісно-професійний розвиток вчителя в умовах реалізації Концепції Нової української школи: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. з міжнар. участю (14-16 червня 2018 р., м. Мелітополь)*. ФОП Однорог ТВ, Мелітополь, 2018. С. 283–286.

МОВОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Буракова М.У.

кандыдат філалагічных навук, дацэнт,
дацэнт кафедры беларускай і замежных моў
Гомельскага дзяржаўнага тэхнічнага ўніверсітэта імя П.В. Сухого

Шведава З.У.

кандыдат філалагічных навук, дацэнт,
дацэнт кафедры беларускай мовы
Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Ф. Скарыны

ВЫКАРЫСТАННЕ ІНФАГРАФІКІ НА ЗАНЯТКАХ ПА БЕЛАРУСКАЙ МОВЕ (ПРАФЕСІЙНАЯ ЛЕКСІКА)

***Анатацыя.** Артыкул прысвечаны пытанню аб пашырэнні інфаграфікі як аднаго з сучасных метадаў візуалізацыі вучэбнага матэрыялу ў працэсе навучання студэнтаў увогуле і ў прыватнасці па дысцыпліне «Беларуская мова (прафесійная лексіка)». Вылучаюцца і аналізуюцца асноўныя тыпы інфаграфікі (статычная, інтэрактыўная, відэаграфіка) і розныя формы работы з інфаграфікай (гатовая, падрыхтаваная студэнтам ці групай).*

***Ключавыя словы:** інфаграфіка, візуалізацыя, тыпы інфаграфікі, вучэбны працэс, кампетэнтнасць.*

***Burakova M., Shvedova Z. Using Infographics in Belarusian Language Classes (Professional Vocabulary).** The article is devoted to the issue of the dissemination of infographics as one of the modern methods of visualization of educational materials in the process of teaching students in general and in particular in the discipline "Belarusian language (professional vocabulary)". The main types of infographics (static, interactive, video graphics) and various forms of infographics (ready-made, prepared by a student or group) are highlighted and analyzed.*

***Key words:** infographics, visualization, types of infographics, curriculum, competence.*

Сучасная інфармацыйная прастора знаходзіцца ў пастаяннай дынаміцы і характарызуецца бесперапынным павелічэннем аб'ёму дадзеных, якія спажываюцца грамадствам. У сувязі з развіццём інфармацыйных тэналогій у цяперашні час аб'ём інфармацыі павялічваецца так хутка, што традыцыйныя метады апрацоўкі становяцца не эфектыўнымі. Сучасны чалавек павінен хутка арыентавацца ў інфармацыі, аналізаваць і эфектыўна выкарыстоўваць яе ў прафесійнай дзейнасці.

Важным элементом сучаснай камунікацыі стала інфаграфіка, якая атрымала шырокае распаўсюджванне ў розных сферах жыцця грамадства. Інфаграфіка прадстаўляе сінтэз вербальных і невербальных кампанентаў, якія даступна і лаканічна перадаюць вялікі аб'ём дадзеных. М. Смікіклас пад дадзеным тэрмінам разумее візуалізацыю дадзеных або паняццяў, мэта якой – прадставіць аўдыторыі складаную інфармацыю так, каб яна магла быць хутка ўспрынятай і лёгка зразумелай [1, с. 12]. Такі від нагляднасці, ці інфаграфіка, выходзіць за межы простага ілюстрацыі. Гэта сінтэтычная форма арганізацыі інфармацыі, якая выкарыстоўваецца для дакладнай і аператыўнай перадачы вербальнай інфармацыі з мадэляваннем звязаных з ёй візуальных вобразаў. Яна працуе там, дзе трэба паказаць прыклады і алгарытм іх працы, суадносіны прадметаў і фактаў у часе і прасторы, прадэманстраваць, як што выглядае, названае адпаведным тэрмінам.

У апошні час інфаграфіка стала папулярнай і ў адукацыйнай прасторы. Візуальнае прадстаўленне складанай вучэбнай інфармацыі выразна, дакладна, эстэтычна і прывабна становіцца патрабаваннем. Для паспяховага выкладання дысцыпліны «Беларуская мова (прафесійная лексіка)», якая накіравана на прафесійнае прымяненне беларускай навуковай тэрміналогіі і выпрацоўку ў студэнтаў уменняў правільна ўспрымаць спецыяльную інфармацыю на беларускай мове, неабходна прымяняць інавацыйныя метады арганізацыі вучэбнага працэсу.

Візуалізацыя, у прыватнасці інфаграфіка, пры навучанні на занятках па дысцыпліне дазваляе стварыць умовы для пачуццёвага ўспрымання інфармацыі. Яна павялічвае эфектыўнасць навучання, дапамагае асэнсавана засвоіць моўныя элементы, а таксама зрабіць гэта з вялікай цікавасцю.

На дадзены момант значэнне інфаграфікі бачыцца ў тым, што яна развівае кагнітыўную актыўнасць навучэнцаў, абуджаючы ў іх цікавасць да заняткаў увогуле і мовы ў прыватнасці, а таксама пашыраючы аб'ём вучэбнага матэрыялу. Акрамя таго, яна дазваляе зніжаць стомленасць, развіць творчае ўяўленне, мабілізаваць сілу волі і палегчыць увесь працэс навучання ў цэлым.

Інфаграфіка як візуальны тэкст наглядна адлюстроўвае суадносіны лічбавых і фізічных велічынь, арганізацыю і будову чаго-небудзь, суадносіны прадметаў і фактаў у часе і прасторы. Наглядная інфармацыя ўспрымаецца значна лягчэй, чым грувасткія тэксты. Яна хутчэй счытваецца, таму інфаграфіку выкарыстоўваюць для прадстаўлення інфармацыі любога тыпу: адукацыйнай, навуковай, займальнай. Мэтамі інфаграфікі з'яўляюцца:

- паказаць змяненне з цягам часу;
- параўнаць дзве ці больш з'явы;

- паказаць сувязі;
- зрабіць акцэнт на самым галоўным;
- структураваць вялікую колькасць інфармацыі і інш.

Інфаграфіка ўключае ў сябе фільтр інфармацыі, усталяванне ўзаема сувязі і іерархіі паміж элементамі, падзел прыкладаў па адрозненні, а таксама арганізацыю іх такім чынам, каб увага акцэнтавалася на самым галоўным.

На сучасным этапе вылучаюць тры тыпы інфаграфікі:

- 1) статычная (адзінкавы слайд без анімаваных элементаў);
- 2) інтэрактыўная (наяўнасць анімаваных элементаў, карыстальнікі могуць узаемадзейнічаць з дынамічнымі дадзенымі);
- 3) відэаграфіка (сціслы відэарад, у якім спалучаюцца візуальныя вобразы дадзеных, ілюстрацыі і дынамічны тэкст).

У навучальным працэсе найбольш распаўсюджаная статычная інфаграфіка.

Сучаснымі метадыстамі вылучаюцца два падыходы працы з інфаграфікай у навучальным працэсе. Першы з падыходаў прадстаўляе інфаграфіку, якая ствараецца выкладчыкам для вырашэння вучэбных задач, у першую чаргу, для прыцягнення ўвагі студэнтаў да тэмы. Як правіла, праца з гатовай інфаграфікай на занятках характэрна для этапу тэкставай дзейнасці студэнтаў. Другі варыянт стварае студэнт пасля самастойнага даследавання тэмы, аналізуе матэрыял, вылучае акцэнты і стварае інфаграфіку самастойна. Праца з інфаграфікай спрыяе больш дакладнаму вывучэнню матэрыялу, развівае крытычнае мысленне. Такі від работы з інфаграфікай можна аднесці да этапу паслятэкставай дзейнасці студэнта.

Трэці варыянт – калектыўная праца з інфаграфікай. Ужываючы калектыўны падыход працы з інфаграфікай, у студэнтаў выпрацоўваюцца ўменні працы ў камандзе (мікрагрупе), развіваюцца асобасныя, рэгулятыўныя і камунікатыўныя навыкі.

Трэба адзначыць, што актыўны ўдзел студэнтаў у стварэнні інфаграфікі і навучанне аналізу яе зместу дапамагае больш эфектыўнаму фарміраванню ў навучэнцаў іх візуальных вобразаў, з чым і звязана ў першую чаргу мэта выкарыстання візуалізацыі ў навучальным працэсе. Зварот да выкарыстання інфаграфікі ў адукацыйным працэсе прымушае звяртаць увагу на працэс яе стварэння, які праходзіць наступныя этапы:

- 1) фармуляванне мэты стварэння інфаграфікі;
- 2) збор матэрыялу па тэме, які можа быць прадстаўлены ў розных фарматах (тэкст, графіка, табліцы і інш.);

3) аналітика, апрацоўка інфармацыі і прывядзенне яе да адзінага стылю;

4) пабудова даступнай візуалізацыі, вёрстка ў адным з магчымых фарматаў у залежнасці ад мэт і колькасці дадзеных.

Выкарыстанне інфаграфікі як сродку візуалізацыі навуковай і вучэбнай інфармацыі на занятках па дысцыпліне «Беларуская мова (прафесійная лексіка)» вырашае праблему цяжкасці пераўтварэння зыходнай формы навучальнага матэрыялу ў наглядна сімвалічную, што дазваляе інтэнсіфікаваць і аптымізаваць навучальны працэс. Ва ўмовах сучаснага адукацыйнага працэсу сродкі нагляднага навучання павінны дазваляць навучэнцам супастаўляць, ўсталёўваць узаемасувязі, абагульняць разнастайныя веды, атрыманыя на занятках і ў ходзе самастойнай работы па агульнапрафесійных і прафесійна-кваліфікацыйных дысцыплінах.

Такім чынам, выкарыстанне інфаграфікі ў працэсе навучання студэнтаў вышэйшай школы дазволіць адукацыйнай установе рыхтаваць высокападрыхтаванага і кампетэнтнага спецыяліста ў пэўнай галіне прафесійнай дзейнасці.

Літаратура

1. Смикилас М. Инфографика. Коммуникация и влияние при помощи изображений. СПб. : Питер, 2014. 152 с.

Видиш С.В.

здобувачка вищої освіти

Східноукраїнський національний університет

імені Володимира Даля

КОЛОРАТИВНА ЛЕКСИКА В ПОЕЗІЯХ ГАЛИНИ ПОТОПЛЯК

Анотація. Розвідка присвячена дослідженню колоративів у поезіях Галини Потопляк. Лексика на позначення кольору має великі експресивні можливості. Відповідно до авторської інтерпретації, кольороназви набувають різноманітного смислу, завдяки чому зростає їхня роль у передачі інформації.

Ключові слова: колір, колоратив, кольороназва, колористика, лексема.

Vydys S. Colorative Vocabulary in the Poetries of Galina Potoplyak.

Exploration is devoted to the study of coloratives in the poetry of Galina Potoplyak. Vocabulary for color designation has great expressive potential. According to the author's interpretation, colour names obtain different meanings, due to which their role in the information transfer increases.

Key words: *color, colorative, color name, coloristics, lexeme.*

Кольори відіграють важливу роль у нашому житті. У природі немає нічого, що б не мало кольору, тому люди живуть у різнобарвному світі. Їх оточує безліч кольорів і не всі вони яскраві й чисті, деякі настільки бліді, що інколи просто неможливо підібрати їм назву.

Історія вивчення колористики має давні традиції. Лексика на позначення кольорів часто слугувала об'єктом розгляду в мовознавстві. Її досліджували з різних точок зору: вивчали механізми номінації колірною простору носіями різних мов (В.А. Москович, Л.М. Грановська), досліджували значення назв кольорів (Н.Ф. Пелевіна, Л.О. Шестак, В.М. Іваровська), з'ясовували роль і функціонування лексем на позначення кольору у художніх дискурсах (О.А. Шеховцова, С.Я. Єрмоленко, Д.М. Шмельов), розробляли класифікації на позначення колоративів (О.М. Дзівак, О.І. Кулько) тощо. Дослідження лексики на позначення кольорів у сучасному мовознавстві об'єднують у окрему галузь – лінгвістику кольору, завданням якої є лінгвістичне осмислення мовної картини кольору не за фізичними ознаками, такими як тон, яскравість, насиченість, а на виявленні їх словесного багатства і розкритті їхньої внутрішньої форми, пізнанні різних семантичних трансформацій і символізації, властивої для певного етносу [8].

Останні 30–50 років у східнослов'янському мовознавстві значно посилюється інтерес лінгвістів до кольоронайменувань. Автори досліджують історію кольороназв, процес формування їхніх груп, склад у різні періоди розвитку мови, визначають співвіднесеність кожного найменування кольору з предметом-еталоном. Такі знання необхідні, бо на них базуються сучасні теорії вивчення кольороназв. Основою для виникнення назв *кольоратив*, *кольористична лексика* стали терміни *колір*, *кольорит*, використані в живописі. Зокрема, термін *кольорит* містить у собі значення цілісного, сукупного взаємозв'язку кольорів для впливу на емоційно-чуттєву сферу пізнання людиною світу [6, с. 67].

Одноставної думки щодо розподілу кольорового спектру не існує. Немає визначеності й у системах кольоропозначень сучасних європейських мов. У східнослов'янському мовознавстві традиційно визначають

одинадцять термінів-кольоропозначень: білий, чорний, червоний, синій, жовтий, коричневий, сірий, зелений, фіолетовий, рожевий і помаранчевий, які закріпилися як основні складові колірної номенклатури української мови [5].

Кольоронайменування перебувають у колі посиленої уваги науковців також із позиції їх семантичного навантаження. Зокрема, у роботі «Семантичний обсяг назв основних кольорів» Н. Кухар наголошує, що найбільше семантичне навантаження мають лексеми *білий, чорний, червоний, синій, зелений* [7].

Мета розвідки – вивчення особливостей символіки кольоропозначень у поезіях Галини Потопляк, сучасної поетеси зі Львова, більшість віршів якої, за нашими спостереженнями, присвячена природі та порам року.

Окреме місце поетеса відводить звеличенню осені, використовуючи теплі кольори, зокрема, *жовтий* (носій величезної сили Сонця, символ захисту і надії; символ стиглого колосся та уособлення життєдайної сили, багатства), *золотий* (краса, досвід, мудрість, досягнення мети), *червоний* (символ крові і вогню, любові та страждань; символізує красу, радість та любов до життя), *багряний* (благочестя, помірність, щедрість), *жовтогарячий* (символ слави, величі та гідності): *Сливку останню зірвав, // жовті полотна із лану* [4]; *Ось такий жовтень – вітряний, з дощами, // із жовтими деревами й кущами* [1]; *Червоні лінії, а по краях сумні, // узорі зрілої жовтневої натури* [1]; *І зачаровує, і будить нас, // веде у світ за жовті акварелі* [1]; *А потім осінь золотая – // червоне літечко прощай...* [1]; *Не шукайте доріг, мої спогади босі. // Трави вкриють шляхи і вітри стоголосі // понесуть нас туди, де цвісти буде нива. // Осінь стоїть золота, // хилить червону калину* [4]; *Осінь така золота // разом із вами говіє* [4]; *І осінь незбагненна і багряна // вітала тата, бабцю й дідуся* [1].

Для посилення контрасту осінніх мотивів і літніх поетеса в один контекст уводить означення *жовтий* і *зелений*: *Жовтогаряче і зелене тло // майстриня-осінь нам подарувала* [1]; *Листопад, листопад. Жовті скроні на клені. // І кущі споришу вже давно не зелені* [3].

Конотацію смутку вносять в опис осені лексеми *сірий* та *сивий*: *Ії печальний образ ще не згас – // лишає плями сірої настелі* [1]; *Пора осіннього надриву. // Пора осінньої журби. // Складає ранок осінь сиву // в свої намочені торби* [4].

Відтінок жовтого, що заповнив усю навколишність, позначає найменування *буриштиновий*: *Ця осінь довго буде ще нам снитись – // цей буриштиновий, жовтий падолист* [1].

Колористичні функції виконують і похідні від прикметників-коловративів (дієслова, іменники): *Пожовтіли сади. Це життя розцвітає. //*

У майбутнє своє нам шляхи прокладає [1]; **Жовтіють** і байраки, і горби. // Так порожньо, так сирітливо в полі [1]; **Пожовтіли** сади і земляка щаслива [1]. Бабусині грушки на сонці поспіли // і трави шовковії **жовтіють** на пню [4]; *Вербо моя, вербо, вербо златоглава.* // Я тебе сьогодні на руках тримала [1]; *А листя жовте, аж горить.* // Палає день вогнем багрянцю [1].

Найчастіше білий колір, який є символом невинності, чистоти і радості, гармонії всіх кольорів, поетеса використовує для того, щоб показати чисту, пишну і водночас холодну зиму: **Біло, біло** і мете, // небо **біле** і святе [1]; *Засипає береги, // біло, біло навкруги* [1]; **Біло, біло**, бездиханно... // *Що ж ти робиш з нами, панно?* [1]; *І очками дивилося бабусі.* // *А дець зима у білому кожусі* [1]; *Засіять лан і поливають, // Щоб жито знов зазеленіло.* // *Пора вже білих мух чекать.* // *(Сказала й в серці зацеміло)* [1]; *Були колись зими. Весною бурюльки.* // *І діти сковзались як вилзли з люльки.* // *І бабця ступити ногою боялась.* // *А зимонька біла сміялась, сміялась* [1]; *Стоять у білому дерева* // *І цідять воду болота* [1]; *Мамо, вже зима білим полем накрила.* // *Вже тривога на цілій землі* [1].

Яскрава тепла райдужна весна у віршах Галини Потопляк показана здебільшого зеленими барвами (символ вічного оновлення, природи і молодості) і вже згаданими нами раніше білими, червоними, весняними бузковими фарбами (символ новизни, світлого майбутнього, легкості). Присутній сірий колір (множина всіх кольорів, цей колір ніколи не використовують в іконописі; символ неясності, порожнечі, небуття; символ стійкості, що забезпечує міцну основу), але під час прочитання він не навіює смутку, як це буває з осінню, а навпаки нагадує щось таке м'якеньке і пухнасте, як котики, що розпускаються навесні: *Весна стояла молода, // Уся в фаті і первоцвіті.* // *Суботній ранок гомонів // На перелазі біля дому.* // *І перший пагін зеленів,* // *Знімав з душі зимову втому* [1]; *Весна прийшла і оживає лан.* // *Бере за душу паросток троянди.* // *З-під листя пробивається оман.* // *І зеленіє ряс* біля веранди [1]; *Хоч квіточка надій вже знову розцвіла.* // *Вже знов повзе пирій, вже зеленіє хміль* // *Але в душі стоїть зимова заметіль* [1]; *Візьміть по квіточці, для вас я їх нарвала.* // **Червоні** – *то любов, то щиро, від душі.* // *Весна сьогодні сонце дарувала.* // *Для вас ці квіти і мої вірші* [1]; *Б'ють червоні заграви // по сумлінню душі.* // *Де зеленії трави // де весни барви* [1]; *Тріпоче вітер гіллям клена.* // *Гойдає сонний очерет.* // *Трава проклонувалась зелена,* // *Зима ховається в намет* [3]; *Вербо моя, вербо.* *Плакуча і біла.* // *Ти ж мене сьогодні поглядом зіграла* [1]; **Бузкові** запахи дурманять // *І весни падають до ніг* [1]; *Котики ловила поміж снів і яві.* // *А вони у тебе теплі і ласкаві.* // **Сірі** і шовкові, з блиском

полум'яним. // Зранечку пригріті сонечком ласкавим [1]; Прилинь, прилинь, весняночко, принеси пташині // Пташеняток малесеньких у білій корзині [3]; Білі, сірі і пухнасті, рябенькі, строкаті. // Сидітимуть у кубельці, в своїй рідній хаті // Ой, пташино, моя люба, цвірінькай з росою. // Хай прилине весна-красна з довгою косою [3].

Повільний прихід весни викликає в поетеси спогад про білу зиму і сіру осінь: Весна поволі набирає силу. // П'є чай із чебрецю і дев'ясилу. // Їсть кашу з гречки, рису і пиона, // А на обід ще й келишок вина. // І до обіду квола, сіра, тьямя [3]; І хоч весна, біліє в полі сніг. // І хоч весна, а в світі холодище [3].

Літо – найтепліша пора року, коли довгі сонячні дні змінюють короткі теплі ночі, то, звісно, що в поетеси цей період оспіваний у віршах лише теплими кольорами, як-от: зелений, блакитний, голубий (символізує мрії, меланхолію, безмежність неба, вічний світ): Позаду шквал небесного цвітіння, // земного раю, посмішок блакиті, // прощальний погляд літнього усніня, // де вікна на весь світ були відкриті [4]; Ранок. Літо. Сад. Задуха. // Промінь світла біля вуха. // Запах сиру, хліба, сала. // В полі гречка відцвітала. // Нива зранку зеленіла. // Річка цястям голубіла [3].

Небо в поетеси різне: то на ньому білі хмари (А ще не сіло сонце за грудок, // і хмари де-не-де по небу білі [1]); то приємна для людського ока голубінь (Обтруситься, обсиплеться та й вклякне // На грядці перезріла лобода. // І небо голубе поволі зблякне. // І потемніє у ріці вода [2]). Щоб показати справжнє осіннє небо, поетеса використовує назву сивого кольору (кольору світання й сутінок), бо небо в цей час таке ж похмуре, дощове, як і колір: Калюжі бачать небо сиве. // В них падає вода й блищить. // Відлуння осені журливе // під плотом мишею пищить [4].

Звісно, що красі природи Галина Потопляк відводить особливе місце, не жаліючи барв для опису квітів, фруктів, трав і дерев: Дорога рівна, і не дуже, // стежина виткана з думок, // під хатою червона ружа, // холодної води струмок [1]; Торкніться і не зачепіть, // ромашку біленьку зірвіть [1]; І перші яблучка рябі // комусь впадуть під босі ноги [1]; Матусю, Ви лишили тут // свої недоспані світанки, // і флокси білі, що цвітуть // донині літом біля ганку [1]; І хоче в теплі шати зодягнутись, // щоб не зів'яти, знову повернутись – // червоним яблуком і гіркою калиною, // розсипатись під ноги горобиною [1]; Сьогодні вишня – наречена. // У дружках в неї дві верби. // Зелена яблунька – хрецьЕна. // І всюди білі голуби... [1]; Ось чуєш як світанок холодить. // Як падає роса на жовті квіти [2]; Нарву чебрецю і зеленої м'яти. // І маківок спілих у кошик складу [4].

У віршах поетеса не оминає тему печалі, смутку і трауру, використовуючи чорний колір, який є символом зла, темряви і смерті:

Хустину **чорну** пов'язали... // Дивлюся в слід – тут Ви були [1]; Я доторкнулась до **чорної** клямки – // пам'яті роду старого уламки [1]; Не засмучуйся. Будь з надією. // Зникне **чорне** і все бліде [1]; Господи, помилуй. Твої смерть і мука // Кожному, хто вірить, прямо в серце стука. // Прямо на долоню падає кровина. // І висить над світом **чорна** хрестовина... [1]; І прожену всі **чорні** хмари, // і сльози з **голубих** озер [4]; Надула губи брама **чорна**, // і набундючилися вітри. // І труть вони боки об жорна, // і крутять, крутять вітряки [4]; Тече Дніпро, **чорніють** димарі. // І гіркий дим лягає на долину [3].

Отже, аналіз поезії Галини Потопляк засвідчує, що авторка використовує традиційну символіку назв кольорів, доповнюючи описи похідними відприкметниковими найменуваннями. При змалюванні пейзажів кожна пора року відповідає загальноприйнятому колоративу. Проте кольоролексеми як носії інформації про навколишній світ у творчому доробку поетеси є досить цікавим матеріалом для досліджень, адже демонструють перенесення найменувань кольору на відтворення внутрішнього стану людини, її настроїв, навіяних певною порогою року.

Література

1. Галина Потопляк. Вірші. URL: <http://kozatske.ck.ua/viewtopic.php?t=7040&start=20>.
2. Галина Потопляк. Вірші. URL: <http://prorektornauka.blogspot.com/>.
3. Галина Потопляк. Вірші. URL: <https://www.facebook.com/groups/1023142351408398>.
4. Галина Потопляк. Вірші. URL: <https://pozdravlyayu.com/vidpochinok-dushi/>.
5. Крижанська О. Яким буває червоне (символічні кольороназви в українській мові). *Українська мова і література в школі*. 2001. №2. С. 22–25.
6. Культурологія : українська та зарубіжна культура : навч. посібник / М.М. Закович, І.Я. Зязюн та ін. Київ : Знання, 2004. 567 с.
7. Кухар Н.І. Семантичний обсяг назв основних кольорів. *Придніпровський вісник*. 2000. Вип. 13. С. 43–50.
8. Семашко Т.Ф. Проблема визначення статусу кольоропозначень як лінгвістичних одиниць. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова*. Серія 10 : Проблеми граматики і лексикології української мови. 2011. Вип. 7. С. 352–356. URL: <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/123456789/16122/1/Semashko.pdf>.

Воинова Е.Н.

кандидат филологических наук, доцент,
заведующий кафедрой белорусского языка
Гомельский государственный университет
имени Франциска Скорины

МАКСИМ БОГДАНОВИЧ – ПЕРЕВОДЧИК УКРАИНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

***Анотація** У статті розглядаються літературні та мовні особливості перекладу класиком білоруської літератури Максимом Богдановичем творів українських поетів, підкреслюється висока майстерність перекладача в адекватному відтворенні лексичної, синтаксичної і художньої систем засобами білоруської та російської мов українського поетичного тексту.*

***Ключові слова:** переклад, лексичний еквівалент, художній образ, адекватна передача образу, особливості перекладу ритму.*

Voinova E.N. Maxim Bogdanovich – Translator of Ukrainian Literature.

The article examines the literary and artistic features of the translation of the works of Ukrainian poets by the classic of Belarusian literature Maxim Bogdanovich, emphasizes the high skill of the translator in the adequate reconstruction of the lexical and artistic systems by means of the Belarusian and Russian languages of the Ukrainian text.

***Key words:** translation, lexical equivalent, artistic image, features of rhythm and rhyme translation.*

Художественная перевод иностранного текста и его лингвистический анализ по-прежнему является одним из приоритетных направлений современного языкознания, способствует обогащению интеллектуальной культуры народа, открывает широкие перспективы для обогащения национальной культуры и литературы. Большое интернациональное значение перевода в деле взаимосвязи народов и национальных литератур понимал и Максим Богданович, один из классиков белорусской литературы, который смотрел на интерпретацию художественного текста как на чрезвычайно важное средство в деле создания атмосферы духовного понимания и сближения людей, один из действенных факторов обогащения национальной литературы, культурного развития наций. Достойными перевода он считал только высокоидейные и высокохудожественные

произведения, ведь переводы только таких произведений становятся своеобразным фундаментом собственной письменности белорусов. Поэтому и выбирал Богданович для перевода с украинского языка те произведения, которые были насыщены глубоко демократическим содержанием и остро обличали все формы духовного закабаления народов, звали к борьбе.

Богданович никогда не жил на Украине, не слышал живой украинский язык, не имел доступа к различным первоисточникам, не мог выверить свои переводы на «слуховое восприятие».

Переводами с А. Крымского, В. Самийленко, И. Франко, Т. Шевченко М. Богданович открыл величественную страницу поэзии братской Украины, донес русскому читателю ее прелесть, неповторимость, гуманистическую направленность, обращая особое внимание на стильную окраску, связь с устным народным творчеством. Своим патриотическим содержанием привлекло Богдановича стихотворение В. Самийленко «Те, что в холодных сердцах любви ни к кому не имеют». Оно было направлено против людей без роду и племени, своеобразных манкуртов. Стихотворение было близко переводчику ответственностью за судьбу Отечества: *Пусть только каждый распашет своё неширокое поле // И зацветёт вся земля цветом прекрасным везде. // Каждый трудится пуская только для родного народа – И все народы земли счастливы будут тогда* [1, с. 409].

В переводе чувствуется торжество и благоразумие, органическое сочетание изобразительных средств с внутренним содержанием, подтекстом произведения. Именно из самой природы переводческого таланта Богдановича следовала его заинтересованность к необычному единству в переводах внешних и внутренних элементов поэтики, единства формы, содержания. Чаще всего обращался Богданович-переводчик к произведениям авторов, близким ему своим мироощущением, таким, как А. Алесь («Ад был здесь в ту пору», «Астры»), А. Крымский («Говорят люди, будто, творя мужчину»), М. Чернявский («Уже опять не встретятся те пути»). Эти произведения, органично близкие звучанием и совершенством поэтики, были самобытно уже воссозданы по-белорусски. Так, два перевода из произведений украинского поэта Алеся (Кандыбы Александра Ивановича, 1878-1944) были помещены в «Венке». Отрывок одного из них особенно наглядно передает характер, поэтическую возвышенность и философичность автора и переводчика: *Думка! Калі я цябе выліваю, У слова халоднае, ў песню сваю, Гэткае ж некла ў душы сваёй маю* [1, с. 193].

Органично переведено одно из стихотворений украинского писателя Николая Чернявского, который был близок Богдановичу своей настроенностью, поэтическим восприятием жизни: *На інших сяжкі жыццё*

нас звяртае. // Па-свойму кожны свой век пражывае, // У кожнага неба і сонца сваё, // Супольная ж праўды крыніца не б'е [1, с.192].

Особенно плодотворно работал белорусский поэт над воссозданием на русский язык бессмертных произведений великого украинского Кобзаря. К 100-летию со дня рождения Шевченко им были воссозданы на русском языке стихи, связанные с годами ссылки и созданные на автобиографическом материале: «Н. Костомарову» («*** Лучи веселые играли»), «В неволе» («В Украине ли, в Сибири ль будет»), «*** В неволе тяжко,.. хоть и воли», «А.О. Козачковскому. Давно всё это было», «*** И серое небо, и сонные воды», «*** Готово! Парус распустили».

Обращение к гениальному наследию украинского поэта было неслучайным. Богданович глубоко знал его творчество, хорошо осознал благотворное влияние его на становление и развитие многих наших писателей и всей новой белорусской литературы. В глубоких теоретических статьях «Краса и сила» (Опыт исследования стиха. Т.Г. Шевченко) и «Памяти Т.Г. Шевченко (1814 – 25 февраля 1914)» он дал тонкий анализ поэтического мастерства Кобзаря, отметив, что «Шевченко в украинской литературе является не тем, чем был Кольцов в русской или Бернс – в английской. Нет, охват его поэзии много шире и ставит его на то место, которое в России, например, занимает Пушкин, а в Польше – Мицкевич» [1, с. 243].

Свои статьи и русскоязычные переводы Богданович предназначал русскому читателю, который, на его взгляд, все-таки не знал по-настоящему в чем «краса и сила поэзии Шевченко, её крупный масштаб и её направление»... «Украинский праздник, – по мнению автора «Венка», – превращается в праздник всего культурного славянства. Веря, что и для русского читателя Шевченко не может быть посторонним человеком, мы попытаемся беглым взором окинуть его поэзию и установить её основные течения» [1, с. 242].

На должном уровне переведены и вторые стихи упомянутого цикла произведений Шевченко. Чрезвычайно показательной представляется работа Богдановича над воссозданием стихотворения «І небо невмите, і заспані хвилі».

В стихотворении Шевченко передал свои впечатления от Аральской экспедиции. Морской пейзаж здесь помогает передать чувство лирического героя. В авторском объективном течении где-то подспудно улавливается авторский эмоциональный поток, в самом повествовании также слышится голос автора (характер образности, определенная оценочная окраска отдельных слов): *І небо невмите, і заспані хвилі; // І понад берегом геть-*

геть // Неначе п'яний очерет // Без вітру гнеться. Боже милий! // Чи довго буде ще мені // В оцій незамкнутій тюрмі, // Понад оцим нікчемним морем // Нудити світом? Не говорить, // Мовчить і гнеться, мов жива, // В степу пожовкля трава; // Не хоче правдоньки сказати, // А більше ні в кого спитати [2, с. 414].

Как отметил в предисловии к 5-томнику Шевченко один из его редакторов Максим Рыльский, Великий Кобзарь широко применял постоянные эпитеты фольклорного происхождения. «Но не менее могучи, – писал он, – разумеется, и оригинальные, индивидуальные, неповторимые эпитеты. Они появляются у Шевченко довольно рано и всё гуще и гуще заселяют поле его поэзии: рожева зоря, латаний талан (буквально – заплапанная судьба), сіроокі скіфи, прескорбная мати, синьомундирні часові, свято чорнобриве (чернобровый праздник – в обращении к любимой женщине), очі голубі аж чорні. Иногда неожиданное применение общеупотребительного торжественного эпитета к слову «низкой речи» дает сатирический эффект: «святопомазана чуприна» («святопомазанный хохол») – это о «помазанниках божьих», царях» [3, с. 10].

Внимательно отнесся Богданович к оригиналу, стремился воссоздать содержание и его формальные особенности: *И серое небо, и сонные воды... // Вдали над берегом поник // Без ветра гнующийся тростник, // Как пьяный... боже, гибнут годы! // Что ж, долго ли придется мне // В моей незамкнутой тюрьме, // Над этим бесполезным морем, // Томится тяжкой жизни горем? // Молчит иссохшая трава // И гнётся, словно и жива; // Не хочет правды говорить. // А больше нечего спросить [1, с. 405].*

Богданович-переводчик стремился воссоздать дух Шевченковского оригинала при помощи удачно выбранной синтаксической конструкции. Если в начале стихотворения сочетания слов «серое небо», «сонные воды» остаются на своем месте и в переводе, то следующее украинское выражение «чи довго буде ще мені в оцій незамкнутій тюрмі... нудити світом» заменена русским «томится тяжкой жизни горем». Это выражение так хорошо и так уместно поставлено в строку, что вся строфа приобретает сильное, будто обновленное звучание. В данном случае достижение переводчика в том и заключается, что, отказываясь от простого повторения, калькирования оригинала, он смог при помощи удачно найденной фразы передать грустное настроение ссыльного поэта.

Чрезвычайно тонко понял белорусский переводчик языково-стилистические и образные особенности оригинала. Он полноценно воссоздал Шевченковское произведение, красиво передал его средствами русского языка. Богданович, совершенно не отступая от оригинала,

сохраняя его стихотворный размер, строфику, рифмовку и ритмику, находит ёмкие по смыслу аналоги стихотворения Т. Шевченко.

Приведённые примеры свидетельствуют о том, насколько глубоко почувствовал поэзию Т. Шевченко молодой по годам и переводческому опыту М. Богданович. Тонкое художественное мироощущение, умноженное на требовательность к себе, помогли белорусскому поэту глубоко вникнуть в Шевченковский первоисточник, его образную систему. Старательный и честный выбор лексико-стилистических средств русского языка позволили ярко переоплотить образно разнообразную, насыщенную народнопоэтическими элементами язык произведений украинского Кобзаря.

Литература

1. Багдановіч Максім. Творы: у 2 т. / Пад рэдакцыяй І.І. Замоціна. Мінск : Выд-ва Інбелкульты, 1927-1928.
2. Шаўчэнка Т. Кабзар. / Пер. з укр. пад рэд. Я. Купалы і Я. Коласа. Уступ. артыкул І. Стэбуна «Тарас Шаўчэнка». Мінск : Дзяржвыд БССР, 1939. 288 с.
3. Рьльський М. Поэзия Тараса Шевченко. *Шевченко Тарас. Собрание сочинений*: в 5 т. С. 10–11.

Демешко І.М.

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри української мови

Центральноукраїнський державний педагогічний університет

імені Володимира Винниченка

ДЕВЕРБАТИВИ У ТВОРАХ М. КІДРУКА: СЛОВОТВІРНО- МОРФОНОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Анотація. У статті досліджено специфіку девербативів у словотвірно-морфонологічному аспекті в канві прозових творів М. Кідрука, виділено словотворчі засоби та морфонологічні моделі віддієслівних дериватів у творах автора як засобів стилістичної виразності. Установлено, що для девербативів характерні такі морфонологічні явища, як усічення дієслівної фінали, вокалічні й консонантні чергування, переміщення наголосу.

Ключові слова: словотвірна морфологія, девербатив, усічення, вокалічні й консонантні чергування, морфонологічна модель.

Demeshko I.M. Deverbatives in the Compositions of M. Kidruk: Word-Forming-Morphological Aspect. The article investigates the specifics of deverbatives in the word-forming and morphological aspect in the outline of M. Kidruk's prose compositions, identifies word-forming means and morphological models of verb derivatives in the author's compositions as means of stylistic expression. It is established that deverbatives are characterized by such morphological phenomena as truncation of the verb ending, vocal and consonant alternations, displacement of emphasis.

Key words: word-formation morphology, deverbative, truncation, vocal and consonant alternatives, morphological model.

Мовний стиль автора, концептуальне відтворення світу позначаються на ідіолекті письменника. Художня мовотворчість розкриває національно-культурні особливості стилю автора, національно-мовні характеристики тексту.

Ідіостиль письменника становить систему мовних засобів, що сформувалися внаслідок творчого використання мовних явищ української мови. На сьогодні вивчення морфонологічно маркованих одиниць лексики творів української літератури в стилістичному аспекті активно поповнюється новими науковими розвідками. Нами вже проаналізовано словотвірну морфонологію девербативів у творах М. Чернявського, В. Винниченка (Демешко 2008, 2015). Процес сприйняття і ментального відображення явищ дійсності простежуються і на основі словотвірно-морфонологічного аналізу девербативів у прозі письменника.

Девербативи субстантивного, ад'єктивного блоків, ґрунтуючись на інших частинах мови, виступають віддзеркаленням дериваційних відношень між частинами мови і виконують функції механізму транспозиції. Морфонологічні процеси супроводжують явища словотворення та уможливають функціонування похідних, тому доцільно досліджувати питання стилістичного використання явищ словотвірної морфонології у творах сучасних українських письменників, виокремлюючи особливості національно-культурної самобутності, тому актуальним є вивчення використання морфолого-словотвірних явищ девербативів у сучасній українській прозі, зокрема дослідження важливих словотвірних стилетворчих рис ідіолекту М. Кідрука.

Мета статті – з'ясувати словотвірно-морфонологічні особливості девербативів у творах М. Кідрука. Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання таких завдань: 1) дослідити специфіку мовної організації мови

творів письменника; 2) схарактеризувати словотвірні ресурси в номінації фрагментів сучасної українськомовної картини світу автора; 3) з'ясувати словотвірні і морфологічні особливості девербативів у романах М. Кідрука; 4) виділити морфологічні моделі віддієслівних дериватив у творах автора як засобів стилістичної виразності.

Стилістичну диференціацію засобів словотвору (передусім суфіксів) у мовознавстві проаналізовано в працях із проблем словотвору П.І. Білоусенка, К.Г. Городенської, В.В. Грещука, П.С. Дудика, Н.Ф. Клименко, І.І. Ковалика, О.Д. Пономарева, словотвірної морфології – М.Ю. Федурко. Мовознавці зазначають, що виділення словотвірної стилістики як окремого зрізу наукового опису похідних одиниць сучасної української мови допомогло б повніше охопити питання стилістичного словотвору, загальному осмисленню словотвірних процесів, чіткішому виявленню стилістичної ролі способів і засобів словотворення у їхній взаємодії. Воно сприяло б виробленню принципів опису й дослідженню мовного матеріалу, уніфікації методів аналізу.

Мовно-художня практика письменника становить певну систему, специфічною рисою якої є художньо-естетична цілеспрямованість її компонентів. Автор активно використовує діалоги, він подорожує, багато читає, що дає змогу створювати свій стиль, тому цікаво вивчати стиль сучасного письменника, його мовотворчість, з'ясовуючи специфіку мовної організації романів, словотвірно-морфологічні особливості девербативів у творах автора. Т.С. Бондаренко звернула увагу на лексику творів письменника: «Його твори насичені професіоналізмами, топонімами, жаргонізмами», екзотизмами, просторічною, розмовно-побутовою лексикою [1, с. 56], варваризмами: *Google, Gmail-акаунт, акаунт, «Mercedes» S-клас, Firefox, Caps Lock, Shift, Enter, YouTube, Facebook* та ін.: – *Був увімкнений YouTube? – Ні. Було тихо. Він щось... друкував. Через хвилину пост про викрадення висів на стіні її акаунта у Facebook* (2; с. 235). На лексичному рівні найпомітнішими ознаками специфічного ідіостилу письменника є використання різних шарів лексики (за походженням, за сферою вживання, за емоційним забарвленням).

Головна особливість мовного матеріалу М. Кідрука – високий інтелектуалізм, поєднаний з мовним реалізмом. Визначальна роль належить пріоритетам автора. Основними ознаками індивідуального стилю письменника, мови його творів є розмовність, емоційна насиченість, діалогічність, чіткість викладу. Автор багато читав пригодницької літератури, автобіографічні романи. М. Кідрук навчався на механіко-енергетичному факультеті, працював програмістом, але зрозумів, що

повинен займатися тим, що подобається. Письменник як автор-мандрівник (за фахом інженер-енергетик) навчався в аспірантурі в Швеції і зазначає, що «Швеція змінила мене. Можливо, допомогла стати таким, яким я мріяв стати все своє життя. Я свідомо відкидав усі перспективи – оті казкові шведські перспективи на легке, розмірене та забезпечене життя – і повертався в Україну. І була тому одна єдина причина: нудьга не має перспектив» (1). Автор зауважує, що твір має подобатися йому, щоб це була драматична, цілісна, правдоподібна історія з різними жанрами для більшого кола читачів. Його літературні смаки постійно змінюються, тому цікаво й актуально проаналізувати стилістичні функції словотворчих засобів, словотвірно-морфонологічні особливості девербативів у творах М. Кідрука.

Стилістичні функції і можливості словотвору доцільно вивчати в межах словотвірних типів, моделей (і їх взаємозв'язків), а також у межах словотвірних категорій. У творенні девербативів граматичний, словотвірний, лексичний, етимологічний, ефонічний чинники виконують супровідну роль, однак при цьому вкрай важливо враховувати морфонологічний чинник. П.С. Дудик зазначає, що «своєрідність афіксального оформлення слів залежить від їх частиномовної належності, бо слова кожної окремої частини мови мають у певному обсязі свою неповторну систему префіксів і суфіксів» (Дудик, 2005, с. 181). Формант, виконуючи транспозиційну функцію, надає транспонованій одиниці нового лексичного значення або додаткового, зі стилістичним навантаженням. Індивідуальність, своєрідність афіксального оформлення похідних залежить від їхньої частиномовної належності, оскільки кожна частина мови має свою систему дериваційних засобів. Так, суфікси *-н'н'-*, *-ен'н'-*, *-ін'н'-* належать до девербативів зі словотвірним значенням узагальненої дії або продукту дії. Такі девербативи характерні для книжних стилів мови, офіційно-ділового, наукового, художнього, позначають опредметнену дію і належать до продуктивних мовних одиниць. Ці суфікси набули своїх стилістичних функцій поступово, у міру збільшення кількості абстрактних та узагальнювальних слів.

Девербативи у прозі М. Кідрука утворені за відповідними словотвірними і морфонологічними типами та моделями. З'ясовуючи словотвірно-морфонологічні особливості віддієслівних дериватів у канві прозових творів М. Кідрука, необхідно зазначити, що оскільки митець використовує книжну лексику, то високої продуктивності набувають такі словотвірні моделі, що характерні своєю продуктивністю і в сучасній українській мові: V + *-ен'н'-*: *припущення, народження, пробудження, викрадення*; V + *-н'н'-*: *обладнання, питання, чергування*; V + *-ін'н'-*:

творіння; V + **-т'т'**: *життя, відчуття, почуття, чуття*; V + **-к-**: *слухавка, обшивка, тряска, латка*; V + **-ник**: *указівник, рятівник*; V + **-ач**: *передавач*; V + **-ець (-вець, -лець, -нець)**: *гравець, прибулець, мешканець*; V + **-Ø**: *напис, погляд, розмах*; V + **-ник**: *мандрівник, відповідник*; V + **-ок**: *наслідок*; V + **-ін(а)**: *пробойна*; V + **-j-**: *крівля*; V + **-ив-**: *плетиво*. Форманти видозмінюють семантику похідних, їхню кореневу частину, що репрезентує лексичне ядро слова. Наші спостереження переконують, що похідні слова як номінативні знаки опосередковано фіксують у собі уявлення й етнокультурні образи про оточуючий універсум реципієнта.

Таким чином, девербативи зазначених словотвірних моделей утворюють назви осіб, абстрактні назви та назви опредметненої дії. Активне вживання абстрактної лексики не випадковість для мови творів М. Кідрука. Ця ознака мови його прозових творів зумовлена манерою авторського самовираження письменника. Однією з важливих стилетворчих рис ідіолекту письменника є досить висока частотність девербативів чоловічого роду з нульовим суфіксом. Стисла структура цих дериватів, де нульовий суфікс ніби утримує семантику дії чи стану в опредметненому вигляді, здатна виражати інтенсивність авторського волевиявлення. Семантика кореневої морфеми у взаємодії зі словотворчим засобом девербативів субстантивного блоку передбачає читання творів автора в прискореному темпі. Висока продуктивність девербативів, утворених способом нульової суфіксації, у прозі М. Кідрука використовується як засіб характеристики стрімкості людської дії: *відповідь, відділ, вигляд, вихлоп, контроль, під'їзд, підпис, перемога, переляк, причал, притока, пліт, постріл, спогад* та ін.: «Втім, був один **спогад**, який він старався оминати. Той дивний момент, що передував вирішальному **пострілу**. ...Морочливі міркування могли бути хворобливим **вихлопом** із перенапруженого у критичний момент мозку, але не той хлопець, не той незрозумілий обрис, що виринув на місці мішені» (2, с. 19). Меншій продуктивності набувають девербативи з формантами **-ач**, **-ник (-івник)**, **-ець**, **-к-**, **-ок**, **-ен'н'-**, **-н'н'-**, **-ін'н'-**, **-Ø**, **-Ø(а)**, **-ак-**, **-ій**, **-от-**, **-ин-**, **-иц'** на позначення особи, засобу дії, абстрагованої дії, результату дії, опредметненої дії: *передавач, перемикач, подовжувач, виробник, розробник, доброзичливець, природознавець, заклепка, згадка, проводка, наслідок, уламок, збудження, пошкодження (обшивки), викрадення, запитання, бажання, виконання, плавання, чергування, творіння, контроль, виклик, відділ, виїзд, заряд, контроль, переїзд, перегін, переляк, розгляд, опора, перемога, притока, повага, заміна, літак, водій, хрипота, проломина, прибиральниця: Я бачу **працівника** наземних служб..., **поряд із ним водій** (6, с. 7), **виробник літака** (6, с. 14), **дві схеми виконання ремонту, перегін***

літака (6, с. 14), «*Мама – вчителька української мови та літератури – ще не повернулася зі школи*» (3, с. 10); *І тепер найбезлюдніша у світі та водночас повна життям волога саванна щомиті насміхатиметься з офісної пихи та вражатиме горе мандрівників зустрічами* зі своїми екзотичними *мешканцями!* *І нехай для когось покусаний піраньєю палець стане найбільшою пригодою у житті!* *Бо ще є ті, для кого пригода – це нові мандри і нове кохання!* (6). Письменник використовує запозичені основи та афікси, використовує автохтонні словотвірні варіанти, зберігає самобутні риси національного словотворення.

У творенні дериватів субстантивного блоку продуктивності набувають такі морфонологічні моделі: Vb + Уо + Ak + **-н'н'**: *кохання, пізнання, роздратування, клепання, щезання*: «... **проростання** *кровоносних судин*» (3, с. 9); Vb + Уо + Af + **-т'т'**: *відчуття, забуття, життя, переkritтя*: «*Тобто всякий епізод чи трапунок у будь-якій точці Земної кулі має об'єктивні передумови й одну або ж декілька причин, що безпосередньо чи побіжно пострияли втіленню його в життя*» (1, с. 13); місце **прибуття** (2, с. 134);

Vb + Уо + C//C + Ak + **-ен'н'**: *відображення (з/ж), пригнічення (т/ч); припущення (ст//шч); народження, пробудження (д//дж); оголошення (с//ш); викрадення (с//д)*: «*А потім здригнувся від жахливого припущення: а що, як ми його не знайдемо і згодом я його забуду?*» (3, с. 253); Vb + Уо + P//Pl + **-ен'н'**: *відправлення (в//вл), повідомлення (м//мл), захоплення, захоплено (п//пл); кріплення (п//пл): місце відправлення (3, с. 134); відправлення листа (в//вл) (3, с. 166); сітка з кріпленням (3, с. 113); Vb + Уо + Arg + Ø: суміш, виклик, натяк, погляд; Vb + Уо + Ak + Ø: зліт, під'їзд; Vb + Уо + As + *j(a): будівля; Vb + Уо + C//C' + Arg + Ø: відповідь (д//д')* (морфонологічна позиція палаталізації); Vb + Уо + C'/C + Arg + Ø: *постріл (л//л)* (позиція депалаталізації); Vb + Уо + V//V + Arg + Ø: *перегін (о//і, о//Ø, н//н'), зачіска (є//і), перехід (о//і), опір (н//і); Vb + Уо + V//V + Ak + Ø: зльот (о//і); Vb + Уо + Hs + Ak + **-ець**: *прибулець; Vb + Уо + Ak + Ø(a): опора (н//о), сковуючи (у//ов)*: *Екіпажі літаків, що готувалися до зльоту, наперебій викликали дейсери* (6, с. 7); **опорна** *головка для з'єднання деталей* (6, с. 12). У творенні дериватів ад'єктивного блоку продуктивності набувають такі морфонологічні моделі: Vb + Уо+ P//Pl + Ak + **-ен-**: *улюблена (ковдра), роззублений (б//бл), встановлене (місце) (в//вл), відправлене (повідомлення) (в//вл), похнюплений (п//пл), Vb + Уо+ C//C + Ak + **-ен-**: *вкрадене (повідомлення) (с//д), покручений (т//ч)*, для яких характерне усичення дієслівної фіналі, консонантні альтернативи, наголошена коренева морфема. М. Кідрук у поодиноких випадках використовує девербативи, утворені від**

дієслів іншомовного походження: Vb + Уо + As + **-атор**: *акумулятор*. Автор у романах використовує складні слова (спосіб творення – складання основ із суфіксацією) з другою дієслівною основою: *правоохоронець, серцебиття, доброзичливець, природознавець, місцезнаходження; посудомийна* (машина).

Таким чином, девербативи, що використовуються в прозових творах М. Кідрука, позначають осіб, абстрактні назви, опредметнену дію і належать до продуктивних мовних одиниць. Девербативи субстантивного блоку на позначення абстрагованої дії, засобу та результату дії, предмета характеризуються меншою продуктивністю. Для віддієслівних дериватів субстантивного блоку характерні такі морфологічні явища, як усічення дієслівної фінали, консонантні (P//P1 (чергування губної та губної + л, C//C (чергування, зумовлені впливом давньої суфіксальної фонемі *j*, чергування передньоязикових зубних приголосних із передньоязиковими шиплячими), C//C' (чергування твердої з м'якою фонемою), C''/C (чергування м'якої з твердою фонемою) і вокалічні (V//V) альтернативі, переміщення наголосу.

Девербативи ад'єктивної зони у творах М. Кідрука представлені активними й пасивними дієприкметниками: **обставлений** (номер) (3, с. 15), **улюблений** *гурт* (3, с. 19), **зіщулене** *від морозу сонце* (3, с. 1), **підігріта** *суміш* (4, с. 5), **зціплені** *зуби*, **малодосліджений** *підвид* (4, с. 7), **призначена** *для демонтажу ділянка фюзеляжа* (4, с. 15), **вихоплені** *із багаття жаринки* (3, с. 224); **розміщені** *символи* (2, с. 301); Білосніжний «*Boeing 777*» компанії «*Altair Air*», **чиї широко розкинуті** *крила півгодини тому почистили від замерзлої за ніч кірки й обробили спеціальним розчином проти обледеніння, повільно засипало снігом* (5, с. 1). Для **розгойданої** *люльки розтягнута* *стріла слугувала плечем, що передавало на її опору величезне поперечне зусилля* (6, с. 12). У творенні дериватів ад'єктивної зони продуктивності набувають морфологічні моделі: Vb + Уо + P//P1 + **-ен(ий)**: *загублений, привабливий* (б//бл), *розчавлений* (страхом) (в//вл); Vb + Уо + C//C + **-ен(ий)**: *розміщений*.

Девербативи адвербіальної зони в прозових творах М. Кідрука представлені дієприслівниками минулого й теперішнього часу: *чекаючи, дотримуючись інструкції* (2, с. 13), *не вмикаючи ноутбук* (2, С. 254), *міркуючи* (3, с. 14), *захлинувшись, перестрівши матір* (3, с. 10), *збагнувши, пролетівши, роздовбавши* (3, с. 15), *натиснувши кнопку* (4, с. 4), *сповіщаючи* (4, с. 7), *закривши кран* (4, с. 8), *від'їжджаючи від лайнера* (4, с. 10), *вчепившись руками в поручні* (4, с. 11), *не приховуючи роздратованості* (4, с. 11), девербативи вербальної зони в прозових творах М. Кідрука представлені такими префіксами: **від-**, **з-** (*зі-*, *с-*), **за-**, (**над-**) **наді-**, **під-**, **при-**:

відкинути, записати, зіскочити, надіслати, підскочити, пригадати, скидатися та ін.

Автор досить активно використовує дієслова з певним конотативним значенням (*вирубити, вгатити, зирити, дертися, захльоскати, вмоцуватися, шкутильгати, шкварчало (багаття), висолопити (язика)*) (2, с. 226): *Левко зирив перед собою. ...дертися крізь джунглі* (2, с. 259). *Гілляччя боляче хльоскало по ногах, тулубу, обличчю. Багаття догризало головошки* (2, с. 231) також із відповідною стилістичною метою, влучно використовуючи метонімію. Для таких дієслів характерне обмежене вживання похідних.

На дериваційному полі автора реалізуються такі механізми консонантних альтернацій (P//P1, C//C (чергування, зумовлені впливом давньої суфіксальної фонемі *j*, чергування передньоязикових зубних приголосних із передньоязиковими шиплячими), C//C', C'//C). Для віддієслівних похідних ад'єктивної зони на *-ен-*, крім усічення дієслівної фіналі, характерні консонантні альтернації, зрідка зміна акцентних позицій наголосу. Трансформації зазнають переважно кінцеві консонанти кореневих морфем. Процес деривації уможливають морфонологічні операції, які трансформують твірну основу в похідну.

Власне українські слова з наведеними дериваційними засобами, що активно вживаються у творах М. Кідрука, визначають специфіку української мови, її національну самобутність. Художній текст як засіб цілісного осягнення світу, емоційно-естетичного впливу на читача набуває нової інтерпретації, потребує глибшого вивчення мовних механізмів творчості письменника.

Для морфонологічно маркованих девербативів, що вживаються в аналізованих творах М. Кідрука, загальною морфонологічною операцією є усічення дієслівної фіналі в комплексі з іншими морфонологічними засобами, інтерфіксація виявлена у творенні складних слів (*трубопровід, землетрус, доброзичливець, серцебиття, місцезнаходження* та ін.). Для девербативів, що автор використовує у своїх романах, характерне збереження національної ідентичності словотворення, але під глобалізаційними впливами відбулося обмеження українського прикметникового суфіксального словотворення.

У системі ідіолекту М. Кідрука простежується тенденція до використання девербативів субстантивного блоку на позначення абстрактної лексики (переважно на позначення почуттєвої сфери: *відчуття, почуття, бажання, свідомість*). У творенні девербативів субстантивної й ад'єктивної зон у прозі М. Кідрука використовуються продуктивні форманти сучасної

української мови. Для всіх девербативів загальною морфологічною операцією є усичення дієслівної фінали, що супроводжує зміну акцентної позиції, у комплексі з іншими морфологічними засобами (консонантні чергування на морфемному шві, вокалічні – у кореневій морфемі, інтерфіксація виявлена у творенні складних слів, між кореневими морфемами). Унаочнення морфологічного чинника в процесі словопородження дає змогу вивчити валентні особливості формантів у мові творів М. Кідрука. Для сполучуваності основи-мотиватора та словотворчого форманта визначальними є дериваційна спроможність твірної основи, а також словотвірні можливості, що відображені в кількісних і семантично відмінних зонах девербативів.

Взаємодія норм сучасної української мови породжує прагнення митця до експресії на різних системних ярусах, переважно лексико-семантичному, і проміжних ярусах – словотвірному і морфологічному. Девербативи допомагають передати ставлення суб'єкта до оточення, показати психологічний стан мовця до того, що відбувається навколо за допомогою мовних засобів. Перспективи подальшого дослідження вбачаємо у з'ясуванні стилістичних засобів словотвору і прийомів автора, а також словотвірно-морфологічних особливостей девербативів у творах сучасних українських письменників.

Джерела фактичного матеріалу

1. Кідрук, М. (2010). Подорож на Пуп Землі. Т. 1. К.: Нора-Друк, серія «Мандри».
2. Кідрук, М. (2013). Твердиня: роман. Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля».
3. Кідрук, М. (2016). Зазирни у мої сни: роман. Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля».
4. Кідрук, М. (2016). Мексиканські хроніки: роман. Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля».
5. Кідрук, М. (2017). Любов і піраньї: роман. Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля».
6. Кідрук, М. (2018). Де немає Бога: роман. Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля».

Література

1. Бондаренко Т.С. Індивідуальний стиль Макса Кідрука. *Молодий вчений*. №2 (02) грудень, 2013, с. 54–57.
2. Демешко І.М. Індивідуально-стильова специфіка віддієслівних дериватів

- у мові творів М. Чернявського. *Південний архів*. Філологічні науки : зб. наук. праць. Вип. XLIII. Херсон : Вид-во ХДУ, 2008. С. 70–74.
3. Демешко І. Девербативи в прозі В. Винниченка : словотвірно-морфонологічний аспект. *Лінгвостилістичні студії* : наук. журн. Луцьк : Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, 2015. Вип. 3. С. 70–78.
 4. Дудик П. С. Стилїстика української мови. Київ : Вид. центр «Академія», 2005.

Демиденко Л.П.

*старший преподаватель кафедры белорусского языка
Гомельский государственный университет
имени Франциска Скорины*

СЛОВОТВОРЧЕСТВО ПОЭТОВ-МОЛОДНЯКОВЦЕВ: ПОЭТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

***Анотація.** Статтю присвячено аналізу одного з найбільш відомих літературних об'єднань ХХ століття «Маладняк». В цій статті робиться спроба проаналізувати творчість поетів-молодняковців і на прикладі всього двох образотворчих засобів (це індивідуально-авторські слова і прикметники-кolorативи) показати всю оригінальність і неповторність їх поезії.*

***Ключові слова:** словотворчість, поети-молодняківці, індивідуально-авторські слова, прикметники-кolorативи*

***Demidenko L.P. Word-Creation of Young Poets: Poetic Features.** The article is devoted to the analysis of one of the most famous literary associations of the 20th century «Maladnyak». This article makes an attempt to analyze the work of young poets and, using the example of only two pictorial means (these are individual author's words and adjectives-coloratives), show all the originality and uniqueness of their poetry.*

***Key words:** word-creation, young poets, individual-author's words, adjectives-coloratives*

Деятельность литературного объединения «Маладняк» – яркое свидетельство мощного влияния идей, принесённых революцией, на развитие национальных литератур, яркий показатель масштабов, приданных

народному искусству великой революцией. С «Маладняком» связан массовый приток талантливой молодежи в белорусскую литературу. Это было массовое литературное объединение. Он прошел сложный, порой противоречивый путь: от кружка из шести человек до Всебелорусского объединения поэтов и писателей «Маладняк», которое в 1925 году насчитывало более 300 человек.

«Маладняк» имел свои отделения практически во всех крупных населенных пунктах республики (Борисов, Бобруйск, Витебск, Гомель, Климовичи, Могилев, Минск, Мстиславль, Мозырь, Орша, Полоцк, Слуцк), а также за рубежом (Ленинград, Москва, Рига), Смоленск, Прага).

В каждом филиале были студии во всех учебных и учебных заведениях, которые в свою очередь были разделены на кружки, в которых начинающие авторы осваивали грамоту. «Маладняк» – массовая организация молодых литературных сил Беларуси.

Искусство молодых поэтов с самого начала было новаторским. Поэтический стиль многих поэтов-молодняковцев характеризует отрыв слова от его предметной сущности, так называемую деморализацию слова, превращение его во внешне красивый звуковой комплекс, лишённый реального смысла и значения, превращение образа в чисто условную, бессмысленную словесную формулу.

Такая же однородность приёмов поэтической выразительности, бедность образных средств соответствовали ограниченности мировоззрения, тематической узости, однообразию настроения. Перечитывая некоторые сборники двадцатых годов, приходишь к выводу, насколько бедна была художественная палитра молодых авторов, насколько они были в плену своеобразной литературной печати «Молодняка». Бесконечное повторение одних и тех же на вид красивых, стереотипных условно-поэтических формул, скудная и трафаретная лексика, однообразный ритмико-интонационный стиль – все это сильно обесценило общую ценность произведений молодняковцев, сделало до неузнаваемости похожими поэтов разного характера.

Безудержная субъективность, восхищение чисто эмоциональным звучанием слова, метафорической, ограниченной, обеднённой лексикой привели к стилистической расплывчатости, трафарету. В поэзии преобладали похожие образы и цвета: “прамоўцы- крэмень юнакі”, “словы, бы сталь рэжуць паветра”, “вочы гараць незвычайным агнём”, “нервова хвалююцца грудзі”. Героинь точно наделили красивыми эпитетами: “дзяўчына-красуня”, “красуня-Гануля”. Использование «дублирования» слов, частое употребление эмоционально-оценочных эпитетов стало

обычным явлением: спевы-гуды”, “спеў-шум”, “спеў-радасць”, “вусны-вішні”, “вусны-макі”, “вочкі-незабудкі”, “рукі-суччы”.

В данной статье делается попытка проанализировать творчество поэтов-молодняковцев и на примере всего двух изобразительных средств (это индивидуально-авторские слова и прилагательные-колоративы) показать всю оригинальность и неповторимость их поэзии.

Начало поэтического творчества поэтов относится к тому времени, когда белорусский литературный язык достиг определённого уровня грамматической нормализации и стилистического развития. Язык их стихотворений, как правило, соответствовал национальному лексическому фонду литературного языка 1920-х годов и грамматическим нормам, выкристаллизовавшимся в «Белорусской грамматике» Тарашкевича. Природа языковых и изобразительных средств обусловлена романтическим выражением чувств, подчёркнутым метафорическим выражением, созданием новых неожиданных контекстов.

Конечно, каждый писатель или поэт имеет право на свой стиль, на свой подход к выбору языка. Автор сам выбирает манеру письма, которая отличает его от других мастеров слова, определяет самобытность его собственного почерка. Но для этого нужны разнообразные функциональные и стилистические средства.

Отдельное словообразование всегда было важным фактором восполнения не только языка, но и всей материальной и духовной культуры. Бытует мнение, что создание новых знаков, новых единиц языка – это коллективный процесс, что только весь народ может быть предметом словообразования. С этим невозможно согласиться. Всегда будет кто-то первым. Кто произносит слово, а затем оно уже распространяется или погибает. Другое дело, что раньше, когда не было грамотности, отследить этот процесс не удавалось. Песня и сказка переходили из уст в уста. С появлением грамотности пришли отдельные авторы.

Как известно, родоначальником авторского словообразования в белорусской литературе является Янка Купала. Его руке принадлежат такие новообразования, как: вечнабыт, небазор, песнярыста, чужыншчына, расстайны, цямырчны, абнядолиць, аквеццць, ацямырць, з’ярміць і іншыя.

Свежесть, новизна, оригинальность, выразительность авторских новообразований неразрывно связаны в контексте общеизвестных слов в единое живое, органически целостное и образуют лексический пласт Купалы. Большинство его новообразований были созданы им не как сознательное нарушение слова в выразительных целях, а как языковой эксперимент, поиск слов для точного выражения мыслей в отсутствие

твёрдых лексических норм. Купала внёс в родную литературу массу новых тем, идей и вопросов в то время, когда нормы белорусской литературы только формировались. Перед поэтом стояла задача не только лучшего, но и того, как сказать, чтобы донести до людей всю глубину соответствующего содержания. Народному певцу предстояло, в том числе, решить проблему обогащения, совершенствования изобразительных средств литературного языка. Работа Янки Купалы стала своеобразной лабораторией по отбору и обработке языкового материала, взятого из народного языка.

Чрезвычайно активный процесс создания новых слов был подхвачен в 20-е годы поэтами-молодняковцами. В литературном небе засияли такие поэтические звезды, как Владимир Дубовка, Михась Чарот, Тодар Кляшторный, Язеп Пуша, Андрей Александрович, Павлюк Трус, Аркадий Моркавка и другие. Их работы отличались новизной, активным поиском самого яркого «нестандартного» слова, смелостью применять его. В 20-х гг. В. Дубовка создаёт ряд новых лексических единиц. Из новообразований самый «счастливый» глагол «адлюстроўваць», который вскоре занял место в словаре. К другим окказионализмам можно отнести следующие:

В. Дубовка:

цвятлівіць ‘упрыгожваць, асвятляць’:

Соўкала човен нямое прадонне, Месяц і сонца *цвятлівілі* шлях [1, с. 22];

сітаваць ‘напаўняць’: А песня расла *сітавала* душу [1, с. 33];

іглініць ‘афарбоўваць’: Раскалыхалася мора ў запале, пенаю плача *іглініць* пырскі [1, с. 26];

распаветрыцца ‘апусціцца’: І ўзвее яна і пасцелецца, *распаветрыцца* на берагі [1, с. 9];

распарасоніцца ‘разліцца’: Раскалыхайся, сіняе мора, *Распарасонься*, вада-ваданіца [1, с. 26];

імклівіць ‘падганяць’: У прасцяг празрыста-нязнаных, Думка *імклівіць* несупынны лёт [1, с. 61].

П. Трус:

крышталіць ‘ззяць, блішчаць’: Сыплюцца каплі вады І *крышталяцца* з возеры сінім [2, с. 61];

вішнёвіць ‘палымнець, узбуджаць’: А ў грудзях сярмяжных Ой *вішнёвіць* жар [2, с. 14];

адкаваліваць ‘адразаць’: *Адкаваліваюць* скібы Коні гакамі падкоў [2, с. 12].

Я. Пушча:

лявоніць ‘скакаць, хавацца’: Беланогі расчухраны месяц *Лявоніць* у лісці кляновым [3, с. 129];

аўсяніць ‘напаўняць водарам, хмяліць’: Вецер пад гаем Песнямі поўдзень аўсяніць [3, с. 73];

капыціць ‘таптаць’: А коней капыты *капыцяць* рунь, Вярнулася дзікунская пара [3, с. 82];

цымбаліць ‘іграць, спяваць’: Ужо гэтакі поўдзень будзе У сэрцы маім маладым, У ім песні *базыраць* буяна І на новыя хочуць цымбаліць лады [3, с. 73].

Т. Кляшторный:

гусярыць ‘звінець, граць’: *Гусярылі* светлыя далі На струнах лясных салаўёў [4, с. 104];

надынаміціць ‘узарваць’: Эй, хто там, Хто там невядома, *Надынаміціў* дзікі стогн [4, с. 83].

Становятся очевидными поиски и находки поэтов из «Маладняка», которые были необычные по своему построению и не соответствующие нормативным, но чрезвычайно эмоциональные, образно раскрывающие идею художника. Нельзя не согласиться со словами В. Хлебникова, отметившего, что «словообразование не нарушает законов языка ... Если современный человек населяет бедные воды рек с облаками рыб, то язычество даёт право обитать жизнь, вымершие или несуществующие слова, обедневшие волны языка. Мы верим, что они снова будут играть с жизнью, как в первые дни творения» [5, с. 423].

Особенности видения поэтом окружающего мира, особенности его восприятия мира в определённой степени отражают колоративы и их художественные возможности. А колоритность и естественность языка произведений того или иного автора зависят от того, насколько органично окрашенные имена входят в арсенал стилистических средств. Кроме того, использованные поэтами колоративы уместно придают произведению не только своеобразный тон и образность, но и определённые смысловые и оценочные нюансы. Подтверждением этому служит творчество молодняковцев, поэзия которых поражает своей романтической возвышенностью.

Как известно, выбор поэтом приоритетных красок обычно обусловлен эстетическим вкусом автора, его психологическим настроем, своеобразием поэтического мировоззрения. Цветовая палитра также определяется авторским замыслом, идейной направленностью произведения, его содержанием.

Согласно проанализированному материалу, в произведениях молодых поэтов используются колоративные прилагательные трёх групп: прилагательные, обозначающие ахроматический светлый цвет, прилагательные, используемые для названия ахроматического тёмного цвета, прилагательные, обозначающие хроматически окрашенный цвет.

Многообразие красок, наличие колоративов хроматической и ахроматической групп по-разному представлено в поэзии «Маладняка» по списку имён и их частотности, количеству их употребления. Это говорит о том, что поэты того времени не были равнодушны к своему творчеству и плодотворно выполняли его. Использование прилагательных колоративов помогло повлиять на читателя со всех сторон, как психологически, так и физиологически. Некоторые авторы предпочитают прилагательные светлого цвета. При этом окраска белого цвета приобретает особое расширение – *bha* – ‘свяціць, блішчаць, ззяць’, к которому добавлен суффикс –*l*-. Указанное прилагательное этимологически связано с рядом индоевропейских слов: лит. *Белы* – колер шчырасці і чысціні, спакою і ціхамірнасці, лёгкасці і святла [6, с. 182].

У поэтов этот цвет обозначает цвет бумаги, сыра, цветов, мха, берёзы, креста, дворца и особенно часто снега. Он характеризует белые руки, грудь, белый день, белый свет, белую росу, белого ангела. В поэтических произведениях можно встретить употребление прилагательного *белый* в буквальном смысле:

Там дзяўчына вымывала сваё *бела лічыка* [1, с. 12];

Белья ветразі ў памяці таюць, Тухнуць дзіцячыя зоркі [7 с. 51];

Трапечуць вуліцы, бы столькі *Палоцен белых* на гумне [7, с. 27], так і пераносным:

Свет белы расцяты, Я – кропка на ім [1, с. 21];

Знойдзеш тое ў *белым свеце*, што пры мачысе не мела [1, с. 12].

В художественных описаниях действительности молодые поэты часто используют прилагательные *ясный*, *светлый*, *снежный* и *серебряный* для обозначения светлого цвета. Особенно часто встречается прилагательное *серебро*, которое всегда несёт дополнительную оценку:

Срэбнай казкай сад у снежні стыне, Дрэвы шэпчуць у глыбокім сне [7, с. 38];

І сімвал маёй Беларусі – Задуманы *сярэбраны бусел* На куп’і гадзінамі стыне [6, с. 42];

Патапталі мы многа дарог На галовах *сярэбраны пыл* [7 с. 67];

Чаўнок, забыты на вадзе, Тане ў *сярэбраным тумане* [7, с. 73];

Словы радаснае песні, Салаўіны *срэбны свіст* [7, с. 77];

І п'ялєсткі ў просіні зорнай *Срэбным снегам* на дрэвах гараць [7, с. 83];
Рокат рэха ў звонкім лесе І кудлаты *срэбны пыл* [3, с. 88];
У прасторы зоры лушчаць *Сузор'яў срэбных* пльнь [3, с. 49].

Поэты обращаются к упомянутым колоративам при создании характеристики персонажей, создании фона пейзажей. В последнем случае эти цвета могут входить в лексическую совместимость с другими колоративами, образуя прилагательные-композицы:

Цвет, як даль, *блакітна-ясны*, Нашай долі светлы дзень [3, с. 89];
Туман бялява-малады Расу збірае ў Беларусь [3, с. 22].

Тёмные и светлые силы – вечные спутники. И много тёмных сил. И это рождает боль. Делает жизнь трагичной. Такими обстоятельствами, на наш взгляд, можно объяснить широкое использование прилагательных, обозначающих тёмный цвет. Среди подобных колоративов выделяется прилагательное черный. Черный – это цвет ночи, тьмы, могил и цвет дождевых облаков, плодородной земли. Черный – символ страданий и болезней, смерти, а значит зла, несчастья. Черный всегда прячет все, что носит, а это значит, что он «таинственный». Он ассоциируется с любопытством, манит и пугает:

Не спаткаць нам *тугі* нідзе, *Чорнай*, хмарнай, не спаткаць вякі [7, с. 34];

Не, немагчыма пакутваць так далей, жыць у *няўпэўненасці чорнай* [7, с. 57];

Каб і *подых чорны* гора З твару знік [1, с. 68];

Сніў, пэўна, *высвісты чорныя* У доўгім, як ніці дажджы [7, с. 86];

Буры *чорных акіянаў*, Лічбы зор і кроплі рос [7, с. 76];

Заходзіў шлях да мэты ў самай *чорнай* ночы [1, с. 83];

Народы нашы *чорныя* долі здзек атрэслі, І больш гісторыя кайданаў не пачэпіць [6, с. 116];

Вось іду У палях віецца *чорная дарога* [3, с. 131].

Как видно из приведённых выше примеров, использование чёрного цвета в таких контекстах не случайно, оно ассоциируется с чем-то негативным, с горем, неприятностями. Кроме того, употребление прилагательного чёрный продиктовано другой задачей: показать, что «зямля – не толькі ўлонне, на якім прарастае коласам зерне, але і магільны дол» [8, с. 179].

Среди прилагательных, используемых для обозначения хроматически окрашенного цвета, в произведениях молодых поэтов чаще всего используются красный, зелёный, жёлтый, синий и голубой цвета.

Прилагательное красный значительно выделяется по количеству в хроматической группе. Красный – цвет крови, огня, символ любви, красоты, энергии. В истории – символ революции, социализма:

Зямлю цалуе неба сінь Сваім чырвоным сонцатварам [9, с. 46];

Закрасуюць з-пад снегу чырвоныя кветкі [9, с. 58];

Ваяк чырвоны, ведай ты, – Яшчэ не кідай стрэльбу з рук [9; с. 68];

Слухай, Май! Вясны ты любоўнік, Той вясны, што з чырвонай травы [9, с. 84].

Рядом с прилагательным «чырвоны» широко используется в стихах поэтов и прилагательное «кывавы»:

Кывавай працы шчодры дар Не пойдзе на падаткі [9, с. 28];

Куды ні йдзі – кывавы след, - Народ будзе новы свет [9, с. 19];

Яркім кывавым рубінам нянавісьць гарыць Ныне і прысна й на векі [7, с. 62];

Знаюць, што ворагу полі Кветкі кывавыя садзяць [7, с. 52].

Прилагательное зеленый также занимает значительное место в творчестве поэтов. Это цвет зеленых растений, без которых невозможна жизнь. Именно зелёный цвет усиливается тематикой поэтических произведений поэтов. Это тема природы, жизни человека в единстве с природой:

Дзе меж зялёных паясама Спавіты вузкі мой загон [9 с. 45];

Маладняк зялёны бач, кудравіць [9, с. 23];

Вачыма б вымераць зялёных сноў струну [7, с. 13];

А ў зялёным барваванні Буйным цветам разаўеца [3, с. 56].

Синий цвет был особенно распространен среди молодых авторов. Критики 20-х годов иронично отзывались об этом «синем». В частности, Т. Глуботский писал в одной из статей:

“Цяпер у некаторых рэдацыях можна пачуць такія гутаркі:

– Верш прынёс...

А сінь у ім ёсць? Ды разы два...

– Не пойдзе...

Поэты «Маладняка» придавали синему цвету особое значение, он был для них синонимом прекрасного, благородного. Это символ недостижимой, несуществующей, иллюзорной жизни:

Выйду ў вечар, вечар сіні, - Вее багавінне! [2, с. 8];

У сініх лясах Матэлькі сінія, Сіні чабор [7, с. 72];

Лётае кветка – Сіні матэль... Сінія крылы У кроплях расы [2, с. 101];

На снегавыя клёны журбою сочацца ўсмешкі сініх зор [2, с. 70];

Яе хада- палёт каметы Па сінім мошасце зарніц [4, с. 87];

А мой падарунак панік галавой Усніў скрозь турэмную распач Аб сінім прыволлі [4, с. 110].

Приведённые примеры свидетельствуют о том, что в стихах молодняковцев рядом с традиционными в поэзии фразами «синий вечер», «голубая река», «голубые просторы», «голубой лес» встречаются и такие удивительные своей неестественностью выражения, например, голубые звезды, голубой холмик, голубой бугорок, голубая жизнь, синие крылья и т.д.

В группе хроматических цветов рядом с неиспользуемым прилагательным жёлтый фиксируются прилагательные золотой и золотистый, которые, по нашему мнению, занимают второе место после прилагательного синий:

Залатая асенняя *раница*, Прытулі, прыхіні і згадай гэты дзень залаты, што над пушчай згалелымі пожнямі рассыпаў залатыя лісты [1, с. 9];

Час брыльянцісты, *залацісты* нястрымна імкнецца ўдаль [1, с. 16];

Верас сплёў *залатыя вянкi*; Нашых дзён *залатая вясна*... Нашых дзён *залаты пераліў* [7, с.14];

Залатыя снапы Залатое вязьмо Апавітыя сонцам усмешкі [4, с. 44];

Тады *залацістае лісце* Цвіло ў пералівах зары [4, с. 104];

Колькі яблыкаў восень ружовая, *Залацістая восень* развесіла [4, с. 108].

Обычно эти прилагательные используются с дополнительным коннотативным значением в метафорических комбинациях.

Цветовая палитра в языке произведений юных поэтов довольно разнообразна. Поэты стремились вызывать визуальные ассоциации, опираясь на смысловые и экспрессивно-стилистические качества слов и, прежде всего, на свойства прилагательных цветовых обозначений. Умело используя прилагательные-колоративы в своих произведениях, поэты достигли точности и яркости описания.

Таким образом, можно сказать, что «Маладняк» знал взлёты и падения, имел свои выигрыши и потери, был в смятении, поисках, открытиях. Не все произведения «Маладняка» выдержали проверку временем, но уже сегодня совершенно очевидно, что путь молодой белорусской литературы к искусству во многом был путём «Маладняка».

Літаратура

1. Дубоўка У. Вершы. Мн. : Беларусь, 1970. 192с.
2. Трус Паўлюк. Вершы. Мн. : Беларусь, 1967. 144 с.
3. Пушча Язэп. Вершы і паэмы. Мн. : Беларусь, 1960. 176 с.

4. Кляшторны Тодар. Вершы. Мн. : Беларусь, 1970. 152 с.
5. Хлебников В.Н. Творения: сборник научных статей. М. : Советский писатель, 1986. 627 с.
6. Миронова Л.Н. Цветоведение. Мн. : Вышэйшая школа, 1984. 289 с.
7. Моркаўка Аркадзь. Вершы. Мн. : Мастацкая літаратура, 1973. 112 с.
8. Лойка А.А. Гісторыя беларускай літаратуры. Дакастрычніцкі перыяд. У 2 ч. Ч. 2. Мінск : Выш. шк., 1989. 480 с.
9. Чарот Міхась. Вершы. Мн. : Беларусь, 1967. 148с.

Ермакова Е.Н.

кандидат філологічных наук,
доцент кафедры беларускага языка
Гомельскі гасударственный университет
імя Франціска Скарыны

НАЦИОНАЛЬНАЯ КАРТИНА МИРА В ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ

Несмотря на все невзгоды,
преклонный возраст и величие
души заставляют меня сказать,
что все хорошо.
Эдип

***Анотація.** У статті розглядається мовна реалізація концепції долі в поетичних текстах Р. Бородуліна. Уявлення про долю лежить в основі національної та індивідуальної свідомості, є одним із найважливіших елементів національної картини світу. Це ключовий і універсальний концепт, що передає специфіку способу життя і мислення людей. У статті звернено увагу на геіштальт концепту доля як образи змісту концепту.*

***Ключові слова:** мовна картина світу, когнітивна система, доля, концепт, геіштальт.*

***Ermakova H. National Picture of the World in the Poetic Text.** The article considers the linguistic realization of the concept of destiny in the poetic texts of R. Baradulin. The concept of destiny is at the core of national and individual consciousness, is one of the most important elements of the national picture of the world. It is a key and universal concept that conveys the specifics of the way of*

life and thinking of the people. The article draws attention to the gestalts of the concept of destiny as to the images of the content of the concept.

Key words: *linguistic picture of the world, cognitive system, fate, concept, gestalt.*

Все хорошо ... Мир для нас такой, каким мы его видим ...

Результаты восприятия жизни отражаются в виде осмысленной картины мира в сознании человека, а язык выступает как часть когнитивной системы, посредством которой осуществляется «выход человека в мир». Построение когнитивной модели предполагает рассмотрение национального языка как психологического и ментального явления.

Картина мира – центральное понятие концепции человека, которое как идеальное образование выражается в символических формах, таких как естественный язык. Язык, который позволяет реконструировать сознание.

У каждого языка своя, особая картина мира, свой космос понятий и мыслеформ.

Термины «внутренняя форма» и «языковая картина мира», в соответствии с концепцией Гумбольдта, являются синонимами, поскольку ученый интерпретировал внутреннюю форму языка как мировоззрение, содержащееся в языке. Каждый язык в любом из своих состояний формирует целостное мировоззрение, содержит выражение всех представлений народа о мире [1].

Поэтический мир, по мнению Ю.М. Лотман, с одной стороны, представляет собой модель реального мира, а с другой – неразрывно с ней коррелирован. Поэтический текст – это диалектический механизм поиска истины, объяснения окружающего мира и ориентации в нем. «Цель поэзии не в поисках особых приемов, а в познании мира и общении между людьми, самопознании, самостроительстве человеческой личности в процессе самопознания и общения. В конечном итоге цель поэзии совпадает с целью культуры в целом» [2, с. 131].

Чем более осознанно человек использует язык в соответствии со своими внутренними и внешними потребностями, тем в большей степени язык влияет на его мышление. Мышление активизирует сознание, с которым непосредственно связано самосознание человека, самосознание, в свою очередь, включает язык в сознание сообщества... Самосознание – одно из свойств этнической культуры [1].

...Его изможденное лицо едва отличимо от камня! Я вижу этого человека, спускающегося тяжелым, но ровным шагом к страданиям, которым нет конца, В это время вместе с дыханием к нему возвращается

сознание, неотвратимое, как его бедствия. И в каждое мгновение, спускаясь с вершины в логово богов, он выше своей судьбы. Он Тверже своего камня.

Этот миф трагичен, поскольку его герой наделен сознанием. О какой каре могла бы идти речь, если бы на каждом шагу его поддерживала надежда на успех? Сегодняшний рабочий живет так всю свою жизнь, и его судьба не менее трагична... [3, с. 306].

Что это за сознание, которое вносит абсурд и трагедию в человеческое существование?

Толковые словари трактуют слово следующим образом:

1. Процесс отражения реальности мозгом человека, включающий в себя все формы умственной деятельности и определяющий целенаправленную деятельность человека.

2. Восприятие и понимание окружающей среды, присущее человеку.

3. Умение правильно понимать и оценивать явления жизни, определять их отношение к действительности [4, с. 97].

Получается, что способность отражать действительность делает жизнь человека трагичной? Как соотносятся чувство абсурдности жизни и возможность счастья?

Можно ли найти ответы на такие вопросы?

Отраженная реальность выражается через национальную концептуальную сферу. Национальный концепт – это самое общее, самое абстрактное представление о предмете. При всей своей абстрактности он специфически репрезентирован в национальном языке, представлен во всей совокупности валентных связей.

Представление о судьбе – одно из важнейших в ментальном пространстве. Это ключевой и универсальный концепт, передающий образ жизни и мышление людей.

Понимание судьбы как высшей силы отражено в толковых словарях:

1. Ход событий, происходящих независимо от воли человека; совпадение.

2. Доля

3. Развитие чего-либо; дальнейшее существование, будущее [5, с. 41].

Как видим, представленный объект не существует в эмпирическом опыте как реальность, он имеет множество обликов и соответственно интерпретаций. Для описания концептов введено понятие гештальта абстрактного имени, гештальт – образ содержания знаков. Язык художественного текста носит образный характер и позволяет проследить гештальты концепта.

Попробуем выделить гештальты, позволяющие представить концепт *судьба* сквозь призму других, более очевидных явлений. Поэтические тексты Р. Бородулина послужат материалом для исследования.

1. Судьба – личность:

“Хоць лёс адвернецца спіною” [6, с. 14].

“Шаноўны спадару Лёсе, / Нікому ў жыцці яшчэ / Цябе абыйсці не ўдалося, / Пакуль несупыннасць цячэ” [6, с. 257].

В языковом сознании белоруса есть судьба, она реальна, ведь человек ощущает ее проявления. Судьба в текстах поэта представлена как личность, причем она намного сильнее человека. Бессмысленно противостоять ей.

2. Судьба – крест:

“Мы нясем свой крыж наканаваны, / Хто плячо падменіць, / Не чакаем. / Як ні душаць нас, мы не знікаем. / ... / Трэба – / Самі зробімся крыжамі, / ... / У нябёсах душаў і ў паглядах / Беларусь – / Наш крыж наканаваны...” [6, с. 149].

“Крыж – спынены вятрак / І ўсмешка руху, / ... / Крыж – скачанелы птах / І ўзмах сумневу, / ... / Крыж – гэта мы, / Што ўсё ўхапіць хацелі / І нецярпліва рукі развялі. / Але здранцвелі й цэнямі ў былі, / Дрыжэцьцем / Над сваёй глухой пасцеллю” [6, с. 182].

Нести свой крест – дело сложное и неизбежное.

3. Судьба – путь:

“Есць Млечны шлях / І – Плечны шлях: / У космасе бяды / Матулі / Зярнаты неслі ў хатулях, / І немаўлят. / І шлях той гнулі / Адчай сляпы, відушчы страх, / І ўсемагутная хвароба. / Шлях Млечны – / Вечны зорны прах. / Шлях плечны / Нянчыць хлебароба” [7, с. 250].

“Плечный” путь, в отличии от Млечного, лишен высьты и романтики, он – ежедневный труд, его несет человек на своих плечах.

4. Судьба – доля:

“Ані здярэш, як з дрэва кару, / З сябе наканаваную кару. / Падзякуй звышняму Гаспадару / За тую іскрынку жывога пажару, / Што запалала ў табе агнём / І немай жарсці й адчаю глухога. / Ідзі за лёсам, / Як ценя за днём, / Каб не ўтравела / Сцежка да Бога!” [6, с. 12].

“І зморшчынкамі на тваім ілбе / Праклала сцежкі доля незямная. / Яна падказвае тваёй зямной / Азяблай долі, / Як плягваць мрою. / Душа жыве забытаю маню, / Дрыжыць над кожнай звычайнаю старою” [6, с. 148].

Судьба человека неслучайна, он наделен судьбой, которой следует повиноваться. Свою долю человек получает при рождении, её нельзя избежать.

5. Судьба – испытание:

“Дзеці застаюцца, / Каб бацькам / Болю і бяды не стала меней. / Іржавець старым, / Як тым цвікам, / Што жыццё трымае / Мокрай жменяй. / ... / Застаюцца дзеці ды сябры, / Покуль застаемся мы сабою. / Доля ўсё ўглядаецца саваю, / Дзе аплакац / Дрэва без кары...” [6, с. 17].

Человек должен выдерживать удары судьбы, не быть слабым, не давать ей возможности себя «оплакивать».

Оказывается, судьба – фатум, неизбежность, которой невозможно противостоять, ее удары нужно терпеливо переносить, не обижаться, если она отвернется.

Человеку сложно, его жизнь полна страданий. Он Сизиф, спускающийся тяжелым, но ровным шагом к страданиям, которым нет конца. В это время вместе с дыханием к нему возвращается сознание, неотвратимое, как его бедствия... Сизиф, пролетарий богов, бессильный и бунтующий, знает о бесконечности своего печального удела; о нем он думает вовремя спуска. Ясность видения, которая должна быть его мукой, обращается в его победу [3, с. 312].

6. Судьба – будущее, развитие:

“Калі рака разважліва глыбее, / Бліжэюць і цяплеюць берагі, / І час вяртае / На свае кругі / Пазычаныя раницай надзеі, / Тады вавёркай / З цеснага дупла / Душа захоча / Выскачыць на волю – / Пачуць нарэшце / І пабачыць долю, / Прымерыцца / Да новага жытла” [6, с. 110].

Прыходит понимание, что судьба не только фатум, но и развитие, дальнейшее существование, будущее.

“Апосталам балюча на зямлі, / Балюча й за бязмозглях, і за мудрых. / Як зняць з плячэй з бядою хатулі? / Хто лёс праспаў свой, / Як спытаць, чаму дрых?” [6, с. 147].

Человек может понять, осознать свою судьбу и добиться самореализации. Подобная жизненная позиция требует высокой степени ответственности, готовности принять все, через что придется пройти на пути к цели:

“Ці зважае на брэх прарок, / Што прыйшоў ратаваць ад аблуды, / ... / Ці зважае на смех прарок, / Што прыйшоў разбудзіць сумленне, /.../ Ці

зважає на гнеў прарок, / Што прышоў разняволіць волю” / За прарокам / Наколькі сілы / След у след ідуць небасхілы” [6, с. 146].

Тот, кто пришел спасти, разбудить, освободить, будет осмеян, выслушает «брэх» и выдержит гнев. Однако его усилия не бессмысленны. За его уверенным шагом едва успевают небеса.

7. Судьба – вершина, гора:

“Ці ў радасці згары / Ці счахні ад адчаю, / Адчуй адно: / Ідзеш з гары. / Твой смутак залачае... / Ужо заняўся веташок / На макаўцы віхрастай. / Забудзь стажок / І муражок / І ў сад чужы не шастай! / І сам сваім гадам / Гадзі, / Яны – як тья госці. / А вёскі ўсё часцей, / Глядзі: / Пагосцішча, / Пагосце. / Яшчэ тваю сасну / Піла / Не кроіць на цалёўкі. / Узмах вясла, / Узмах крыла. / Чакае ўзмах рыдлёўкі... / Зняверцу-роспач пратуры: / Азёрна, / Борна, / Гайна! / Далёка бачыў на гары – / Ідзі з гары спакойна” [7, с. 300].

Тот, кто достиг вершины, может быть спокоен – предназначение выполнено.

Одной борьбы за вершину достаточно, чтобы заполнить сердце человека.

Літэратура

1. Гумбольдт В. фон. О различии строения человеческих языков и его влияния на духовное развитие человечества. Избранные труды по языкознанию М. : Прогресс, 1984.
2. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста: Структура стиха. *О поэтах и поэзии*. СПб : Искусство, 1996. С. 18–252.
3. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде. *Сумерки богов*. М. : Политиздат, 1989. 398 с.
4. Тлумачальны слоўнік беларускай мовы: у 5 т. Т. 5. Кн. 1. С – У. Мн. : выдавецтва “Бел. Сав. Энцыклапедыя” імя П.Броўкі, 1982. 663 с.
5. Тлумачальны слоўнік беларускай мовы: у 5 т. Т. 3. Л – П. Мн. : Гал. Рэд. Беларус. Сав. Энцыклапедыі, 1979. 672 с.
6. Барадулін Р., Быкаў В. Калі рукаюцца душы... Мінск : ГА БТ «Кніга», 2003. 344 с.
7. Барадулін Р. Руны перуновы. Выбраныя творы. Мн. : Радыёла-Плюс, 2006. 496 с.

Єрмоленко С.І.

кандидат педагогічних наук, доцент
учитель української мови та літератури

Ветреннікова О.В.

учитель української мови та літератури I категорії
Мелітопольська ЗОШ I-III ступенів №4
Мелітопольської міської ради Запорізької обл.

ВОКАТИВ ЯК ДЗЕРКАЛЬНЕ ВІДОБРАЖЕННЯ СОЦІАЛЬНОЇ ДИСТАНЦІЇ МІЖ КОМУНІКАНТАМИ

***Анотація.** Метою статті є аналіз різних форм вокатива за принципом соціальної приналежності, часових меж, статевої приналежності, віку, стилістичної диференціації.*

***Ключові слова:** вокатив, вокативне речення, апелятив, кличний відмінок, звертання, грамема, персоніфікація.*

***Yermolenko S., Vtrennikova O. Vocative as a Mirror Image of Social Distance Between Communicants.** The purpose of the article is to analyze different forms of vocative based on the principle of social identity, time limits, gender, age, stylistic differentiation.*

***Key words:** vocative, vocative sentence, appellative, Vocative Case, address, grammeme, personification.*

Останнім часом мало послуговуються вокативами у розмовному мовленні. Зрозуміло, що у офіційно-ділових листах це не відбувається, бо вони стандартизовані й пишуться відповідно законодавчого, юридичного чи адміністративно-канцелярського підстилів. Але в художній літературі ми можемо спостерігати, як часто та правильно послуговуються кличним відмінком мешканці різних регіонів України. Нині ситуація з кличним відмінком є критичною. Щоб звернути увагу мовознавців, соціологів, психологів на цю проблему, ми й пропонуємо дослідження вокатива в художній літературі на матеріалі прозових творів Оксани Забужко як одного з найкращих представниць сучасної прози в Україні.

Кличний відмінок, як і називний, родовий, давальний, знахідний, орудний і місцевий відмінки, має типові відмінкові семантико-синтаксичні, формально-синтаксичні й морфологічні ознаки. З морфологічного боку його виділяє словозмінний кінцевий афікс (флексія), що вказує на синтаксичні зв'язки семантико-синтаксичні відношення цієї грамеми до інших

компонентів речення. Подібно до інших відмінків кличному притаманні первинні та вторинні функції. У граматичній структурі української мови кличний відмінок відрізняється морфологічними, синтаксичними і просодичними засобами [12, с. 87].

Вокатив із семантико-синтаксичного боку досліджували М. Скаб (історія дослідження кличного відмінка у східнослов'янській лінгвістиці) [11], П. Дудик із формально-граматичного (звертання-речення сучасній українській мові) [5], із функціонально-структурного М. Гринишин (вокативні речення в асиметричних ситуаціях спілкування) [3], І. Бойко (семантичні типи вокативів як джерело характеристики мовної особистості) [1], О. Межов (функціональне навантаження вокативів у поетичних творах Василя Стуса) [9], Ю. Вольська (неелементарні прості речення з вокативними синтаксемами, їх реалізація у творах Т.Г. Шевченка) [2], А. Каратаєва (український вокатив у текстовій структурі історичного роману «Диво» Павла Загребельного) [10], Н. Данилюк (семантико-стилістичні особливості народнопісенних звертань) [4], С. Єрмоленко (вокатив як виразник формули соціального дейксису) [6] та ін.

Кличний відмінок – 1) грамема категорії відмінка іменників, що спеціалізована на вираженні функції звертання, входить у парадигму однини та множини і відрізняється від інших граем сукупністю закінчень: однини *дівчино, красуне, батьку, велете, село, поле, ноче, курча, ім'я*; множини *дівчата, красуні, батьки, велети, села, поля, ночі, курчата, імена*; 2) залежна від кличного відмінку іменників і узгоджувана з ним грамема прикметника та інших слів прикметникового морфологічного типу у функції означення, яка входить у парадигму однини та множини і збігається із закінченням називного відмінка прикметника та інших слів із прикметниковим типом відмінювання. Грамема кличного відмінка іменників виділяється за типовим для відмінків значенням предметності і сукупністю закінчень. Термін увів А. Кримський в «Украинской грамматике» (1907). В українському мовознавстві тривалий час був поширений термін «*клична форма*».

Отже, кличний відмінок іменників найчастіше вживається у реченнях із дієслівним присудком у формі 2-ї особи наказового способу, у яких іменникове звертання виступає складною синтаксемою із значенням адресата і потенційного суб'єкта дії. Ця функція є первинною семантико-синтаксичною функцією кличного відмінка, з якою співвідноситься його первинна формально-синтаксична функція підмета, напр.: *Не бери в голову, Адю* [7, с. 133]; *Прокидайся, Адріане* [7, с. 154]; *Не плач, маленька, я тобі*

краще ні-і-ісеньку заспіваю [8, с. 191]; **Господи**, прийміть хто-небудь це сонця [8, с. 150]; **Випручайся, жінко вербова** [8, с. 57].

Функція адресата і потенційного суб'єкта дії є базовою для кличного відмінка у вторинних функціях. У реченнях будь-якої структури (за винятком речень із формою 2-ї особи наказового способу) у кличному відмінку акцентується значення адресата і відповідно знебарвлюється супровідне значення потенційного суб'єкта дії, а також набувається залежність звертання від граматичної основи речення у цілому, напр.: **Господи**, якщо хтось довідається [7, с. 821]; **Не знаю, маля** [7, с. 790]; **Точно, Адю, так воно й було!** [7, с. 784]; **Може, ми пройдемося, Ніко?** [7, с. 736]; **Миколо, та чи ж ми з тобою в перетягування канату забавлялися?** [8, с. 20]; синтаксично пов'язана із займенниками 2-ї особи і дублює їхню семантико-синтаксичну функцію, тобто виконує роль синтаксеми з ідентифікуючою функцією. Кличний відмінок може виступати в позиції однослівних речень (вокативні речення!) типу «**Лена**», – каже він, і таким незвичайно тихим, скрадливим бринить це зовсім доросле «**Лена**» [8, с. 243]; **Ленця. Ленця, любов моя** [8, с. 232]; **Господи!** – не обмани [8, с. 123]; **Тато?..** [7, с. 730]; **Поні Дарино! Дарино Анатолійвно!..** [7, с. 727]; які є семантично-функціональними еквівалентами речень із присудком у формі наказового способу.

У граматичній системі сучасної української мови кличний відмінок виявляє семантико-синтаксичну, формально-синтаксичну і морфологічну співвідносність із називним відмінком. Зокрема, обом відмінкам притаманна абсолютна омонімія закінчень у прикметниках та у формі множини іменників і часткова омонімія в іменникових формах однини. Напр.: **Любий**, ти не міг би говорити так, щоб я тебе розуміла? [7, с. 786]; **Ах ти, відьма!** **Задумив би. В обіймах. Ніжно. Ні, скидаю капелюха. Цілую ручки ясній пані, респект, повний респект. Гащинська, підла ти бабо, візьми мене до себе, га?** [7, с. 810]; **Гелюська! Лялюська, ох ... Ти тут?** [7, с. 498]; **Страшно, коханий, з нею** [8, с. 41]; **До праці берись, моя пані** [8, с. 41]; **Дякую тобі, серце** [8, с. 86]; **... платим, дівоньки, авжеж, за все платим, до останнього шеляга!** [8, с. 90]; у першому реченні **Любий** – субстантивований прикметник; у другому **відьма** – іменник в називному відмінку; у третьому **Гащинська** – іменник, який позначає прізвище, у називному відмінку; у четвертому **Гелюська! Лялюська** – жіночі імена вжито у називному відмінку з пестливими суфіксами **-юськ-** у називному відмінку; у п'ятому – **дівчата** вжито у кличному-називному відмінку множини.

Залежно від різних типів реченневих конструкцій потрібно розрізняти чотири різновиди вокатива (з уведенням до функціональних характеристик емотивних супровідних відтінків):

1) семантично складний кличний (кличний адресата – потенційного суб'єкта дії); напр.: ... *чудова компанія, **Олежку**, а куди скажеш поставити квіти?* [8, с. 272]; ***Скальковська**, вийди з класу!..* [8, с. 250]; ... *гряди, голубице* [8, с. 220]; ***Господи**, зроби так, щоб він був живий!* [8, с. 24]; ... *дивись, **манюня**, це – любов* [8, с. 50]; *Стоп, **ідіотко**, гальмуй!* [8, с. 101];

2) семантично складний кличний акцентованого адресата і відповідно нейтралізованого суб'єкта; напр.: ***Леді й джентльмени**, мені трохи мулько зачіпати цю тему* [8, с. 118]; *Дай спокій, **Дарино**, в нас повна історія української ікони досі не написана* [7, с. 74]; ***Владиславо**, твоя розповідь наштовхнула мене по-новому глянути на європейську рецепцію твоєї «Секретів»...* [7, с. 77];

3) кличний ідентифікуючий полісемантичний, що дублює відповідну семантико-синтаксичну функцію синтаксично пов'язаного з ним займенникового іменника другої особи; напр.: *Нещасний **ти** чоловік, **Микола*** [8, с. 95]; *А хреново **ти**, подруго, виглядаєш – ох, хреново* (ТМР: 96); ***Ти** просто перепрацювалася, **Владусь*** [7, с. 97]; ... *і проминає, дяка **Тобі, Боже коханий**, проминає не завагавшись* [7, с. 138]; *Чуєш, не бачили **ви, галичмени**, смаленого вовка!..* [7, с. 199];

4) кличний однокомпонентного речення як конденсат адресатно-предикатно-суб'єктної структури; напр.: ***Олька?** Ти?* [8, с. 124]; ... *Катруся спросоння кричала: «**Мамо!**»* [7, с. 104]; ***Мужчина!** – якщо тільки він не в тюрмі й не в лікарні, повинен бути «за старшого» і «про все подбати»* [7, с. 114]; ***Гельця!** – втішився він* [7, с. 182]; ***Андріан Амброзьч**, – Юлічка явно збуджена* [7, с. 172].

Таким чином, первинними функціями кличного є семантико-синтаксична функція адресата вольової дії – потенційного суб'єкта дії і формально-синтаксична функція підмета.

Отже, вокатив – одна з периферійних граем морфолого-синтаксичної категорії відмінка, що в морфологічному плані входить як сьомий компонент до відмінкової парадигми однини й множини з її диференційованою сукупністю флексій і валентно поєднана з дієслівними формами наказового способу другої особи та виражає первинну семантико-синтаксичну ускладнену функцію адресата мовлення – потенційного суб'єкта дії, первинну формально-синтаксичну функцію підмета і в типових виявах комунікативну функцію теми за актуального членування речення.

Література

1. Бойко І.О. Семантичні типи вокативів як джерело характеристики мовної особистості (на матеріалі художнього дискурсу). *Науковий вісник кафедри Юнеско КНЛУ* : Серія Філологія. Педагогіка. Психологія. 2013. Вип. 27. С. 102–106.
2. Вольська Ю. Неелементарні прості речення з вокативними синтаксеми, їх реалізація у творах Т.Г. Шевченка. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/> (дата звернення 24.03.2021).
3. Гринишин М. Вокативні речення в асиметричних ситуаціях спілкування URL: <http://litmisto.org.ua/> (дата звернення 24.03.2021).
4. Данилюк Н. Семантично-стилістичні особливості народнопісенних звертань. *Українська мова*. 2011. №4. С. 32–39.
5. Дудик П.С. Звертання-речення в сучасній українській мові. *Українська мова і література в школі*. 1971. №5. С. 37–43.
6. Єрмоленко С.І. Вокатив як виразник формули соціального дейксису. *International scientific and practical conference “Research of different of development of philological science in Ukraine and EU”* : Conference proceedings, September 20-21, 2019. Baia Mare : Izdevnieciba “Baltija Publishing”, P. 16 –164.
7. Забужко О.С. Музей покинутих секретів : роман. Київ : Факт, 2010. 832 с.
8. Забужко О.С. Тут могла б бути ваша реклама : збірка. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2014. 320 с.
9. Межов О.Г. Функційне навантаження вокативів у поетичних творах Василя Стуса. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»* : Серія Філологічна. 2014. Випуск 44. С. 181–188.
10. Каратаєва А. Український вокатив у текстовій структурі історичного роману «Диво» Павла Загребельного. URL: <http://litmisto.org.ua/> (дата звернення 24.03.2021).
11. Скаб М.С. Історія дослідження кличного відмінка у східнослов'янській лінгвістиці. *Східнослов'янські мови в їх історичному розвитку* : Збірник наукових праць, присвячених 100-річчю від дня народження професора Стефана Пилиповича Самійленка. Запоріжжя : ЗНУ, 2006. С. 116–128.
12. Шульжук К. Ф. Синтаксис української мови : Підручник. Київ : Видавничий центр «Академія», 2004. 408 с.

Карловас О.А.

старший викладач кафедри української філології та журналістики

Шановалова Д.Д.,

здобувачка вищої освіти

Східноукраїнський національний університет

імені Володимира Даля

СЕМАНТИКА КОЛЬОРЕМ В ОПОВІДАННІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «НАД МОРЕМ»

Анотація. У статті проаналізовано особливості семантики кольорем у прозовому творі Лесі Українки. З'ясовано, що кольореми характеризуються яскравим ціннісним забарвленням, є полісемантичними, амбівалентними, апелюють до емоційної сфери читача.

Ключові слова: колір, кольорема, кольоратив, семантика, мариністичні образи, образ моря, Леся Українка.

Karlovas O.A., Shapovalova D.D. Color Semantics in Lesya Ukrainka's Story «Over the Sea». The article analyzes the features of color semantics in the prose work of Lesya Ukrainka. It was found that colors are characterized by bright value coloring, are polysemantic, ambivalent, appeal to the emotional sphere of the reader.

Key words: color, coloring, semantics, marine images, the image of the sea, Lesya Ukrainka.

Прозові твори Лесі Українки органічно вплетені в мистецький контекст художньої спадщини письменниці, незважаючи на їх незначну кількість. Художню вартість її прози оцінювали по-різному і її сучасники (І. Франко, М. Павлик, М. Євшан, М. Грушевський, А. Ніковський), і критики 20-х років ХХ ст. (П. Филипович, М. Зеров, Б. Якубський), і літературознавці радянських часів (О. Дейч, О. Бабишкін, В. Курашова, І. Журавська, А. Каспрук, Л. Міщенко, К. Кухалашвілі, Л. Кулінська, Т. Третяченко). Стереотип (утвердився в українському літературознавстві з легкої руки І. Франка) про значно менші здобутки в епіці порівняно з поезією та драматургією й до сьогодні залишається досить поширеним серед дослідників її творчості. Хоча І. Качуровський уважає, що прозові твори письменниці «мають неабияку художню вартість. Більше того Леся належить до найвидатніших українських прозаїків» [9, с. 73].

Мариністична тематика в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. опинилася в полі зору багатьох письменників. «Морські образи» в різних варіаціях (морська стихія, неозорі океанічні простори, екзотичні пейзажі) здавна вабили людину, породжували жагу пошуку нового, незвіданого, кидаючи її у вир неймовірних мандрів і пригод. Широкі води завжди викликали трепет, цікавість і творче натхнення в поетів, художників і музикантів, і творчість Лесі Українки – її поезія, проза та епістолярій – є свідченням такого захоплення морською стихією, оскільки значна частина життя письменниці пов'язана з морським узбережжям. Першу подорож до моря Леся Українка здійснила в 17-літньому віці, а мариністичні мотиви ввійшли в прозу в кінці 1890-х – на початку 1900-х рр.

1898 року був завершений твір «Над морем (Оповідання)», у якому немало мариністичних описів. Він вважається одним з «найреалістичніших» прозових зразків Лесі Українки з чітким сюжетом і фабулою, конкретним хронотопом, яскравими героями, цілісними характерами, достовірним і правдоподібним зображенням [4, с. 127]. Історія з життя відпочивальників у Ялті – оповідачки та Алли Михайлівни – виходить за межі традиційно реалістичного оповідання, оскільки канва твору наповнена неоромантично-імпресіоністичними морськими пейзажами. Вони далекі від традиційних романтичних описів морської стихії – неоромантично-імпресіоністських замальовок, бо, як відомо, літературний твір – не просто сукупність образів, а й сам образ – результат симбіозу слова, кольору та звуку.

Творчість Лесі Українки була об'єктом лінгвістичних досліджень, зокрема, і фахівців у галузі кольористики, оскільки світ фарб привертав увагу письменниці поряд з іншими суміжними видами мистецтва. Так, Л.М. Ісаєнко, аналізуючи «Лісову пісню», потрактувала кольореми із застосуванням елементів філософії [8, с. 19–29]. І.М. Бабій вивчала семантико-естетичні особливості колірних епітетів у поезії Лесі Українки, зробивши короткий огляд частиномовної належності кольором, їхніх синонімічних рядів, граматичного оформлення та символічних значень; зафіксувала наявність у ліричних творах поетеси складних кольором, а також слів, семантично пов'язаних з ними, подала власну класифікацію [1, с. 8–11]. Символіку кольору у творчості Лесі Українки досліджувала також О.П. Шегеда [17, с. 158–161]. Не залишилася без уваги й епістолярна спадщина поетеси, зокрема, колористичні епітети в ній аналізувала С.К. Богдан [2, с. 18–24]. Поетизації семантики кольору присвячено дисертаційну роботу Л.В. Шулінової [18], де авторка вдається, зокрема, до квантитативного аналізу, підраховуючи кількість кольоропозначень у

творах Лесі Українки, групує їх, пропонуючи при цьому свої власні класифікації.

На думку О.М. Дроботун, колір є універсальною категорією, яка в мові художніх творів набуває вигляду полісемантичного знака. Вербалізація барви, у свою чергу, актуалізує у свідомості реципієнта різноманітні архетипи, що стають основою семантичної поліфонії тексту. Кольореми виконують у тексті візуально-описову, виражальну та сугестивну функції [6]. Протилежну думку висловлює А. Вежбицька, наполягаючи на тому, що «кольорових універсалій бути не може, адже категорія «колір» не є універсальною». Науковець твердить, що сприйняття кольору пов'язано з певними «універсальними елементами людського досвіду», які концептуалізуються в різних мовах, підкреслюючи етнонаціональну індивідуальність у сприйнятті, виокремленні та семантичному наповненні прикметників на позначення кольорів [3]. Крижанська О. М. пропонує тлумачити колір як абстрагований, усвідомлений і загальний бік предмета, який у ньому є, але не належить йому обов'язково, і як загальне, може належати будь-якому явищу та предмету. Колір, не існуючи сам по собі, обов'язково позначається в об'єкті та може переноситися з предмета на предмет, у чому виявляється його значення [11, с. 22–25].

Отже, спірні питання, які точаться навколо кольоративів, є причиною того, що назви кольору упродовж кількох останніх десятиліть є предметом постійного зацікавлення лінгвістів, які досліджують проблему семантики.

Метою нашої розвідки є семантичний аналіз кольорем, ужитих при створенні мариністичних образів в оповіданні Лесі Українки «Над морем».

Кольористичний аналіз оповідання засвідчує психосемантичне навантаження, яке несуть на собі кольореми, а це дозволяє відтворити стан авторки на час написання твору та навіть характерні риси її особистості. При змалюванні подій, природи та душевних переживань героїв авторка вводить у мовну тканину тексту кольореми для кращого візуального сприйняття твору. Колір не лише прямо вказує на зображення, а здатний набувати переносних значень і навіть символічного вживання. Письменник, на думку І.М. Кочан, відповідно до задуму, обирає для характеристики предмета, персонажа чи явища той колір, який би найбільше надавав виразності, точності, яскравості зображуваному, розширюючи при цьому діапазон сполучуваності кольорів, уводячи в тканину тексту різні кольори, надаючи їм додаткових відтінків [10, с. 255]. Леся Українка у своєму кольоровживанні, як правило, дотримується традиційної символіки кольорів.

Образ моря об'єднує героїнь оповідання – обидві приїхали до Ялту, «щоб залишити морю і горам свої болі» [16]. Ідеться не лише про фізичні хвороби (в обох – сухоти), а й про душевні терзання дівчат. Вони обидві – і у світоглядному плані дитинна Алла, і значно зріліша оповідачка – не є самодостатніми особистостями, вони шукають себе й сенс свого життя. Ці пошуки виглядають доволі трагічними на фоні наближення їхньої смерті: Алла кілька разів ніби ненароком згадує про те, що незабаром помре, навряд чи це пусті фрази; відчувається, що загроза смерті тяжіє й над оповідачкою [5, с. 41]. В оповіданні образ моря сприймається як лакмусовий папірець, що розмежовує дві шкали життєвих цінностей, дві світоглядні системи – образ оповідачки та Алла Михайлівна: перша обожнює морську стихію, а другій же, навпаки, «якось тошно робиться», коли дивиться «на те коливання» «вашого “прекрасного” моря» [16].

Образ моря по-різному сприймається оповідачкою: спочатку воно для неї було як відносно вільний простір, де можна зануритися в природну красу, побути на самоті, відпочити від людей: «Часто, лежачи над самісіньким морем, під навислим каменем, і дивлячись на фаланги хвиль, на ясний горизонт, здавалось мені, що я опинилась у такій країні, де ще не було чи вже нема людей. Мушу признатись, така мрія була мені мила» [16].

Мариністика Лесі Українки, якщо говорити про поезію, виражена в основному білими та синіми тонами, лише подекуди позначена відтінками сріблясто-сірого й блакитного або контрастним акцентом ясно-червоного. В оповіданні «Над берегом» кольорова гама розширюється. Змальовуючи море, Леся Українка вживає кольореми *ніжно-рожевий, рожевий*: «Море приваблює мене. Воно розстилось ген-ген, широке, спокійне і *ніжно-рожеве*»; «По *рожевій* площині моря пробігали то *золоті, то блакитні іскри, мінялись, блідли, а вкупі з ними блідла і *рожева барва**» [16]. Рожева барва може досить суттєво відрізнятися від червоної – як за фізичними та візуальними показниками, так і за психологічно-символічними (лексемами з семантикою червоного кольору є амбівалентними – вони несуть на собі одночасно елементи і позитивної семантики (любов, тепло, сонце тощо), і негативної (кров, агресія, війна, ненависть), на відміну від лексем із семантикою рожевого кольору, в яких негативний аспект сприйняття практично відсутній [12, с. 58]. Рожевий колір викликає у свідомості читача певні асоціації. Цей колір є сумішшю червоного з білим. Він сприймається як м'який; символізує дитинство, невинність, молодість, жіночність, красу жіночого тіла, кохання, легку еротичу, комфорт, тепло, радість; підсилює почуття, робить уважним, ласкавим і чуйним. Цей колір асоціюється з молодістю, романтикою, свіжістю, витонченістю та ніжністю. Героїня

перебуває у світі мрій та очікуванні дива, для неї цей колір є ніжним, він розслаблює її, створює відчуття затишку. Кольорема *блакитний* має сугестивні властивості, які декодуються у відчуття тривожності, суму, ностальгічного настрою. За своїм символічним значенням блакитний колір близький до синього; це – символ ніжності, покірності, спокою, благополуччя, стабільності, краси, вірності, міцності сім'ї, легкого суму, прохолоди, пасивності, далечіні, дружби, прихильності, миру [13, с. 248–250]. У прямому значенні кольорема пов'язана з температурними факторами, а метафорично передбачає такі семи, як 'спокій', 'гармонія', 'глибина', 'простір', 'сутінки', тобто акцент робиться на відчутті легкого суму, заспокоєння в природі, вечірньої прохолоди. Крім конкретних кольором в описі моря, Леся Українка вживає іменник *барва* як сукупну колірну ознаку.

Особливістю індивідуального стилю письменниці є вживання колірних епітетів для підсилення протиставлення, що є засобом контрастного зіставлення: *«Аж ось рожєва барва зникла, повів раптовий вітер, хвиля сплеснула голосніше, освітлений краєчок берега почорнів, тінь швидко побігла геть аж на середину моря, що вкрилось дрібненькими білими гребінцями»* [16]. Лексеми з семантикою чорного кольору, як і лексеми з семантикою білого кольору, є базовими для багатьох мов світу. Чорний колір – це колір-знак, який найчастіше пов'язується з негативом, зокрема, темрявою, ніччю, тишею та порожнечою, а білий традиційно символізує світло, сонце, земне життя, вічність, святість, чистоту. Білий з чорним символізує єдність двох світів, негативу й позитиву, знак Близнюків, духовний центр [14, с. 89].

Створюючи образ моря, Леся Українка вдається до підсилення кольором порівнянням: *«Потім так же раптом зникли гребінці і вітер, а море знов стало спокійне, гладеньке, тільки сизе, як голубині крила. Се впало зенацька літнє смеркання, впало, затремтіло і знов заспокоїлось»* [16]. Таке порівняння вносить в оповідь прихований смуток. Кольорема *сизий* вжита в переносному значенні (порівняння з голубом) для опису водної стихії. В оповіданні сіра барва та лексема, що її позначає, має значення невиразності, суму, меланхолії, утоми.

Колір в оповіданні не є чимось сталим, незмінним. Наприклад, спостерігаємо переходи, переливання барв, зумовлені зміною освітлення. Динаміка, рух досягається дієсловом з колірною семантикою: *«Далеко-далеко, на самім горизонті леліло опалове світло – відблиск сонця; для Ялти сонце вже зайшло, але для степу за Яйлою ще світило»* [16]. Кольорема *леліло* утворена від назви квітки – лілії – на основі її колірної

характеристики (біле забарвлення – найпоширеніше). Колірне значення поєднується з неколірним, символічно-асоціативним і сприймається не лише як «білий», але й як «ніжний, тендітний, м'який», що підкреслює додатковий епітет *опалове*. Лексема трактується досить неоднозначно. Словник української мови подає два значення прикметника *опаловий*: 1) як молочно-білий з райдужними відтінками та голубуватим або жовтуватим полиском; це блискучий, райдужний; 2) як невизначений відтінок барви, що переливається, як опал [15, с. 701]. Тобто можна говорити про лексеми, яка позначає невизначений відтінок кольору [12, с. 141]. Леся Українка подає поряд кілька означень з колірним значенням з метою уточнення зорової інформації. Кольорема *фіалковий* пов'язана з квіткою, яка є символом смутку, смерті, але водночас емблемою пробудження природи; знаком невинності, скромності, цноти, чистоти [7, с. 823]: «*От це хвилинка, і горизонт стане фіалковим, ще хвилинка, і місяць урочисто випливе з моря і простеле до самого берега широку, золоту, прозору путь, устануть зорі над горами і ясною громадою ітимуть за місяцем, віддалік, немов шануючи його чарівну владу*» [16]. Кольорема *золотий* ужита в переносному колірному значенні, тобто кольору золота; жовто-помаранчевий, із сильним блиском. Золотий колір вважається особливим у мистецтві. Це – символ духовного світла без тіні й тілесності. Шлях духовного сходження колірною можна зобразити так: чорний → білий → червоний → золотий [7, с. 298–300]. Море оповідачка сприймає, з одного боку, як живу істоту, наділену могутньою силою, здатною збороти всі перешкоди, а з другого – як символ мінливого й швидкоплинного людського життя.

Ще одним мариністичним образом можна вважати явище фосфоризації, яке сприймається як символ завіси, яку природа (морська стихія) немов відхилила, розкриваючи таїну буття, показуючи шлях у вічність: «*І справді, за стерном затремтіла блакитна фосфорична смуга, весла кресали огонь. ...Дельфіни плескались, збивали на чорній воді гейзери світла*» [16]. Кольорема *блакитний* вважається світлішою від лексеми *небесний*. За своїм символічним значенням блакитний колір оповідачкою сприймається як символ ніжності, покірності, спокою, прохолоди, далечини. А явище фосфоризації ще більше візуалізує образ моря, надаючи йому динаміки.

Простежуємо у творі й образ хвилі, який повертає героїню від насолоди безпосереднього споглядання та роздумів до реального життя: «*...його темно-зелена оксамитна хвиля ледве просвічувала з-під сміття: шкурки з кавунів, насіння, жовті смуги і якісь червонясті завої напливали від байдаків і парохода з нафтою...*» [16]. Кольорема *темно-зелений*

реалізує значення «хвороба, смерть», стає негативним аспектом семантики цієї барви, хоча й пом'якшується епітетом *оксамитовий*.

Отже, кольореми, ужиті Лесею Українкою, є одними з найдієвіших засобів впливу на читача, вони дозволяють передавати складний психологічний стан людини, всю гаму емоцій, якісно характеризувати предмети чи явища, давати їм відповідну оцінку, підкреслюючи їх естетичну вартість, актуалізуючи поняття прекрасного та увиразнюючи авторські думки.

Література

1. Бабій І.М. Семантико-естетичні особливості колірною епітета у поезії Лесі Українки. *Вісник Житомирського педагогічного університету*. 2001. Вип. 7. С. 8–11.
2. Богдан С.К. Кольористичні епітети в структурі епістолярних стереотипів Лесі Українки. *Науковий вісник Волинського національного університету ім. Лесі Українки: Філологічні науки. Мовознавство*. 2011. №1. С. 18–24.
3. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание / пер. с англ. ; отв. ред. М.А. Кронгауз, вступ. ст. Е.В. Падучевой]. М. : Русские словари, 1996. 416 с.
4. Головій О.М. «Ми ... вже привикли до моря і вона до нас»: мариністичні мотиви в епістолярній і прозовій спадщині Лесі Українки. *Актуальні проблеми слов'янської філології*. Серія: Лінгвістика і літературознавство : міжвуз. зб. наук. ст. 2011. Вип. XXIV, ч. 1. С. 123–132.
5. Головій О.М. Повісті «Жаль», «Над морем», «Приязнь» Лесі Українки як цикл про пошук сенсу життя. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*. Серія. Філологічні науки. Літературознавство. 2015. №8. С. 38–45.
6. Дроботун О.М. Колористика української прози доби модернізму (на матеріалі новелістики М. Коцюбинського, О. Кобилянської, В. Винниченка) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.01 «українська мова». Кіровоград, 2010. 20 с.
7. Енциклопедичний словник символів культури України / за заг. ред. В.П. Коцура, О.І. Потапенка, В.В. Куйбіди. 5-е вид. Корсунь-Шевченківський : ФОП Гаврищенко В.М., 2015. 912 с.
8. Ісаєнко Л.М. Сміслові параметри кольорового універсуму «Лісової пісні» Лесі Українки. *Волинь філологічна: Текст і контекст. Явище синтезу мистецтв в українській літературі*. 2008. Вип. 5. С. 19–29.
9. Качуровський І. Променисті силуети : лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки. Київ : Києво-Могилянська академія, 2008. С. 53–88.
10. Кочан І.М. Лінгвістичний аналіз тексту: навч. посібник. 2-ге вид., випр. і доп. Київ : Знання, 2008. 423 с.

11. Крижанська О.М. Яким буває червоне (символічні кольороназви в українській мові). *Українська мова і література в школі*. 2001. №2. С. 22–25.
12. Половинкіна М.І. Семантика та прагматика кольороназв у польському поетичному дискурсі (кінець ХІХ – перша половина ХХ століття) : 10.02.03 – слов'янські мови : дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук. Київ, 2015. С. 58.
13. Серов Н.В. Цвет культуры: психология, культурология, физиология. СПб. : Речь, 2004. 672 с.
14. Словник символів культури України / за заг. ред. В.П. Коцура, О.І. Потапенка, М.К. Дмитренка. Київ : Міленіум, 2002. 260 с.
15. Словник української мови: в 11 т. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред І.К. Білодіда. Київ : Науков думка, 1970–1980. Т. 5. С. 701.
16. Українка Леся. Над морем (Оповідання). URL: <https://onlyart.org.ua/ukrainian-poets/lesya-ukrayinka/lesya-ukrayinka-nad-morem/>.
17. Шегеда О.П. Символіка кольору у творчості Лесі Українки. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2001. Вип. 7. С. 158–161.
18. Шулінова Л. В. Словесна поетика Лесі Українки (поетизація семантики кольору) : дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.02.01 «Українська мова». Київ, 1999. 247 с.

Лецинская О.А.

*доктор филологических наук,
профессор кафедры белорусского языка
Гомельский государственный университет
имени Франциска Скорины*

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О КАПУСТЕ В ЗЕРКАЛЕ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ

Аннотация. В статье представлен анализ фразеологизмов белорусского языка с компонентом капуста как репрезентантов гастрономического кода культуры белорусов, выявлено, как во фразеологизмах через аналогию с образами одной из огородных культур выражается и характеризуется представление о разных сторонах жизни человека, как правило, его действиях, их признаках.

Ключевые слова: фразеологизм, компонент капуста, образ, способ мышления, средства представления, экспрессивность, оценочность.

Leshchynskaya O.A. National Ideas about Cabbage in the Mirror of Phraseological Images. The article presents an analysis of phraseological units of the Belarusian language with a component of cabbage as representatives of the gastronomic code of the culture of Belarusians, reveals how, through an analogy with the images of one of the garden crops in phraseological units, the idea of different aspects of a person's life, as a rule, his actions, their signs is expressed and characterized.

Key words: phraseological unit, cabbage component, image, way of thinking, presentation means, expressiveness, evaluativeness.

Гастрономический код культуры является одним из основных при выявлении национально-культурного отличия народов, что объясняется ролью еды в жизни человека вообще, но особенно употреблением основных национальных продуктов, наименований блюд, преемственностью способов их приготовления на протяжении всей истории народа в частности. Именно неизменность основных показателей национальной гастрономической приверженности служит основой определения особенностей менталитета и является притягательной для исследования гастрономических совпадений и отличий, связанных с выбором продуктов, их вкусовых качеств, рецептуры, приготовления как основы образов фразеологических единиц (далее ФЕ).

Сегодня гастрономическая тематика исследований разнообразна: она посвящена еде вообще [2], особенностям национальной кухни, например, испанской [9], вьетнамской [3], белорусской [6; 7; 8], вкусовых метафорам [5], отдельным компонентам-трофонимам (от гр. *trophe* = еда, питание) в составе ФЕ [1; 4] и др.

Объектом изучения в рамках предложенной статьи избраны ФЕ с компонентом-трофонимом *капуста*, иллюстрирующие образное мышление народа, отражающие знания и сведения и погружающие их в широкий контекст культуры народа.

Капуста как привычный с давних времён растительный продукт питания используется для приготовления салатов, гарниров, в качестве добавки в супы и даже отдельного вида супа – *капуста*, применяется в кулинарии, капусту по-разному готовят – тушат, запекают, варят, фаршируют, засаливают, квасят. Капуста ценится и своими лечебными свойствами, при правильной обработке и хранении хорошо сохраняет витамины в зимний период. Всё это способствовало символизации лексемы

капуста, происхождение которой связывают с лат. *caput* – ‘голова’ и которая в белорусском языке фиксируется с двумя значениями: ‘огородное растение, листья которого свиваются в кочаны, а также сами кочаны, используемые для питания’ и ‘вареная пища из покрошенного кочана этого растения’. Лексема *капуста* в народном сознании приобрела тот устойчивый смысл в культуре, стала характеризоваться тем «ценностным содержанием, вырабатываемым в культуре», и служить «знаковым заместителем культурного смысла» [4, с. 229]. Именно это стало основой использования лексемы во фразеологии при создании образов новых единиц языка. Правда, из выявленных 12 ФЕ белорусского литературного и диалектного языка две использованы в качестве диалектных ботанических наименований: *зайцава /заяча капуста* ‘растение расходник’ и *дугавая капуста* ‘бобовник’. Остальные дают наименование, характеризуют представления о действиях человека и выражают отношение к таковым или дают эмоциональную оценку признаков таких действий человека, степени интенсивности их проявлений.

Среди всех ФЕ с компонентом *капуста* семь глагольных единиц. Так, семантической основой ФЕ *сшаткаваць на капусту* ‘сильно избить кого-н., разделаться с кем-н.’ послужила сема ‘мелко и много резать’. ФЕ обязана практике подготовки капусты в связи с её многолиственной структурой, когда необходимо нарезать эти листья на большое количество мелких полосочек, что ассоциативно перенесено на способ расправы, избияния кого-либо. ФЕ соотносится не только с гастрономическим и растительным (*капуста*) кодами культуры белорусов, но и с антропо-действенным (действие осуществляет человек), а ещё и с духовным, представляющим совокупность нравственных ценностей, установок и представлений, согласно которым жестокое обращение с человеком предосудительно. В основе образования ФЕ лежит переосмысление выражения в результате действия метафоры, уподобляющей нанесение полос (ср. бел. *с-палас-аваць* кого ‘побить сильно (пугой, бизуном), оставив на теле рубцы, шрамы’) к нарезанию (*шаткаванню*) капусты. Образ ФЕ воспринимается на фоне универсального правила культуры, согласно которому с человеком нельзя обходиться так, как с капустой. В результате ФЕ образно и зримо передаёт представление народа о жестокости наказания, расправы с кем-либо.

К предыдущей единице присоединяется ФЕ *на капусту* ‘полностью, на мелкие части’, иллюстрирующей эллиптический способ образования ФЕ от глагольной ФЕ *сшаткаваць на капусту* и служащей для образного и узнаваемого восприятия интенсивности проявления действия, меры его как характерной черты наречных ФЕ (*На даўняй Нямізеіх [ворагаў]*

слаліснапамі, крышыў на капусту іх Віцебск мячамі, у Полацку варам варылі з валоў). Таким образом, ФЕ *на капусту* приобрелароль эталона, меры силы и результата жестокого избияния кого-либо.

Новое образное представление о капусте отражено в глагольной ФЕ *ссячы капусту* ‘заработать много денег’, образованной на основании ассоциативного восприятия: зелёный цвет капусты ассоциируется с зелёными долларовыми купюрами, наличие большого количества листьев в структуре кочана – с множеством денежных купюр. Следовательно, сечение кочанов капусты с поля ассоциируется человеком с получением большой оплаты своего труда, большого денежного дохода. Таким образом, в основе образа ФЕ лежит «капустная» метафора – уподобление ссечения кочанов капусты получению больших денег (*Калі паедзяш і знойдзяш добру работу, то ссячэши капусту, але гэта рэткакаму ўдаецца*).

Связь капусты с деньгами на основании ассоциативной связи цвета листьев и денежных купюр очевидна и при создании образа ФЕ *граць на капусту* как устойчивого выражения о народном обычае, когда на свадьбе музыканты поздравляют жениха и невесту, сватов и гостей музыкой, получая за это большую оплату (*Заказвая хто што хоча. Вот яны [музыкі] і граюць на капусту, зьбяруць трохі грошай, і па чарці дастанецца*). Опорный глагольный компонент *граць* в составе ФЕ частично сохраняет своё значение ‘исполнять что-либо на музыкальном инструменте’, а предложно-именная конструкция ФЕ ассоциативно переосмысливается как ‘на деньги’. ФЕ *граць на капусту* образно отражает стереотипное представление о таком обычае, являющимся неотъемлемой частью белорусского свадебного обряда в прошлом, как сбор денег музыкантами, которые сами «оплачивали» своё участие во время свадьбы.

В основе образа глагольной ФЕ *пускань казла ў агарод / у капусту* ‘допускать кого-н. туда, куда он стремится и где он наиболее опасен’ лежит переосмысление другой ситуации. Известно, что капуста притягательна для животных, но посещение ими огорода или капусты как одного из растений на огороде ведёт к убытку, наносит вред хозяину, и таким из числа домашних животных избран козёл, наделённый в сознании народа символом тупости, упрямства и вредности. Выбор исходного образа наглядно иллюстрирует метафоризацию как способ мышления человека, когда одна языковая единица переосмысливается при опоре на смысловое содержание другой. И как нельзя пускать козла в огород, так и нельзя это делать относительно человека, который заведомо принесёт только вред (*Але ж выбраць Збанана месникам гэта ўсёроўна, што пусціць казла ў капусту!..*). В результате ФЕ *пускань казла ў агарод / у капусту* служит для

высказывания иронии относительно желания кого-либо или способствования кому-либо попасть в такое место, куда он совсем не годится, так как обязательно принесёт вред, убытки.

Две глагольные ФЕ с компонентом *капуста* образно и зримо доводят ещё одно представление белорусов по аналогии с капустой. Это ФЕ *змяшаць / перамяшаць капусту з гарохам* ‘всё перепутать’ и *мяшаць / змяшаць гарох з капустай* ‘сказать без смысла, нелогично’, где опять высока роль общего глагольного компонента, частично сохраняющего своё значение – ‘мешая, перемешивая, соединять во что-либо одно разнородное’ или ‘нарушить порядок размещения чего-нибудь; перепутать, перемешать’ и служащего фразеологизации выражения. А выбор капусты и гороха как объектов смешения – это наглядное представление того абсурда в речи или мышлении говорящего, поскольку очевидна разница капусты и гороха хотя бы по размеру, внешнему виду. Переосмысление избранного словосочетания происходит на основании ассоциативной связи, и таким образом смешения капусты с горохом доводится информация о любом смешении чего-нибудь или нарушении правил и норм организации речи, передачи содержания (*Ні мішай гарох с капустай, а толкам гавары*).

Ещё одна ассоциация с капустой представлена в единственной компаративной диалектной ФЕ *як свіння ў капуцце* ‘совсем не (разбираться)’, образованной в результате фразеологизации сравнительного оборота и используемой в качестве образа-эталона высокой степени или полного отсутствия у человека понимания чего-нибудь с целью выражения иронии, насмешки относительно такого уровня непонимания (*Што ты яго пытаеш, ён у гэтых матацыклах разбіраецца як свіння ў капуцы*). Унизительность и даже оскорбительность насмешки передана в ФЕ благодаря выбору лексемы-компонента *свіння*, за которой в результате действия антропоцентрического принципа, в соответствии с которым «человек – мера всех вещей» и который «проявляется в создании эталонов, или стереотипов, служащих своего рода ориентирами в количественном или качественном восприятии действительности» [10, с. 174], закреплена символика грязи, тупости, ограниченности. А выбор капусты – это, с одной стороны, дань всем известному овощу, с другой – усиление негатива о степени отсутствия умственных способностей: даже такого простого не знает, не понимает. В результате основное место в семантике ФЕ приобретает сема ‘совсем’ (ср. ‘очень’, ‘слишком’ и под.), характерная адвербиальным ФЕ. Таким образом, ФЕ *як свіння ў капуцце* приобрела роль эталона, той высокой степени отрицания наличия ума, понимания чего-нибудь и служит насмешке и иронии.

Заключает анализ ФЕ с компонентом *капуста* диалектная ФЕ *капусцяная галава* 'неумный, несообразительный человек', образованная по широко известной модели «прилагательное + *голова*» (ср. *курыная галава, дубовая галава, дзіравая галава, пустая галава, галава садовая*). Основой образования новой единицы послужила ассоциативная связь формы головы человека и кочана капусты: недалёкий, нерасторопный человек уподобляется кочану капусты, или человек – *капусцяная галава* как наименование, характеристика и оценка умственных способностей человека. Компонент *галава* через часть представляет человека и выступает как символ ума человека, наличия умственных способностей, а компонент *капусцяная* низводит умственные способности, дав им отрицательную оценку из-за их отсутствия (*Капусцяная галава... Забыўся, што ў матулі день нараджэння*). В основе ФЕ лежит известное уподобление кочана капусты голове тупого, неразумного человека на основании подобия формы и размера, тем самым уже неся негатив. Через принадлежность головы капусте, благодаря народному словотворчеству (*капуста* + *-ян-* → *капусцяны*), образована новая ФЕ, что своим образом доводит новый смысл и оказывает эмоциональное воздействие. А в результате ФЕ выступает в роли ещё одного народного эталона-наименования недогадливого, недалёкого человека (ср. *Алёша з батонамі; асёл маляваны; куст альховы; медны лоб; мех з саломай; пень асінавы* др.).

Как видим, анализ ФЕ с компонентом *капуста* показывает, что наибольшее место в белорусской фразеологии занимают диалектные (из 12 только 2 литературные), а диапазон символического культурного смысла тропонима *капуста* воздействует на их частотность в народных фразеологизмах. Образы ФЕ с компонентом *капуста* как репрезентантов растительного и одновременно гастрономического кодов культуры белорусов иллюстрируют наблюдения, знания человека о ценности этой культуры, ее использования в питании, образное метафорическое мышление, аналогию между конкретным восприятием капусты и абстрактными понятиями, ассоциативные связи для создания новых образных единиц языка.

Літэратура

1. Бурукина О.А., Лещинская О.А. Культурные коды в русских и белорусских фразеологизмах со стержневыми компонентами-тропонимами. *Культура и цивилизация. Журнал по культурологии*. 2019. Т.9. №6А. С. 85–97.

2. Веденина Л.Г. Человек и его пища. *Лингвострановедение : Методы анализа, технология обучения*. Шестой Межвузов. семинар по лингвострановедению : сб. научн. статей. Ч. 2 / под общ.ред. Л.Г. Ведениной. Моск. гос. ин-т межд. отношений (ун-т) МИД России. М. : МГИМО-Университет, 2009. С. 174–240.
3. Глазунова С.Е. Национальная вьетнамская кухня как отражение культурных и философских традиций. *Лингвострановедение: Методы анализа, технология обучения*. Шестой Межвузов. семинар по лингвострановедению: сб. научн. статей. Ч. 2 / под общ.ред. Л.Г. Ведениной. Моск. гос. ин-т межд. отношений (ун-т) МИД России. М. : МГИМО-Университет, 2009. С. 15–72.
4. Ковшова М.Л. Лингвокультурологический метод во фразеологии: коды культуры. 2-е изд.. М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2013. 456 с.
5. Костяев А.И. Вкусовые метафоры и образы в культуре. М. : Книжный дом ЛИБРОКОМ, 2012. 160 с.
6. Ляшчынская В.А. Пра хлеб і да хлеба: Веды і вопытбеларусаў у фразеалагічныхадзінкахмовы. *Роднае слова*. 2011. №10. С. 38–42.
7. Ляшчынская В.А. Эталоны і стэрэатыпы ў беларускіх саматычных фразеалагізмах: есці на поўны рот ці на зуб? *Слов'янська писемність у контексті християнської культури: матеріали круглого столу до Дня слов'янської писемності та культури*. Миколаїв : МНУ імені В.О. Сухомлинського, 2013. С. 134–139.
8. Ляшчынская В.А. Трафонімы ў фразеалогіі як адлюстраванне культуры беларусаў. *Славянский мир: духовные традиции и словесность: сборник статей по материалам Международной научной конференции / М-во науки и высш. обр. РФ [и др.]. Тамбов : Издательский дом ТГУ им. Г.Р. Державина, 2019. С. 374–383.*
9. Мед Н.Г. Национально-культурная специфика испанских фразеологизмов с гастрономическим компонентом. *Язык. Сознание. Коммуникация: сб. статей / Отв. ред. В.В. Красных, А.И. Изотов. М. : МАКС Пресс, 2014. Вып. 50. С. 216–222.*
10. Телия В.Н. Метафоризация и ее роль в создании языковой картины мира. *Роль человеческого фактора в языке: язык и картина мира / Б.А. Серебренников, Е.С. Кубрякова, В.И. Поставалова и др. М. : Наука, 1988. С. 173–203.*

Овсієнко Л.О.

кандидат філологічних наук, доцент,
завідувач кафедри німецької філології
Черкаський національний університет
імені Богдана Хмельницького

ФРАЗЕОЛОГІЗМИ З ОЦІННИМ КОМПОНЕНТОМ ЗНАЧЕННЯ У НІМЕЦЬКОМОВНОМУ ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ

***Анотація.** У статті розглядаються особливості реалізації фразеологічних одиниць з оцінним компонентом у структурі німецькомовного художнього тексту, описуються особливості значення оцінного компонента у його структурі*

***Ключові слова:** фразеологізм, оцінне значення, текст, семантична структура.*

***Ovsiienko L.O. Phraseologisms with an Estimated Component Value in the German Artistic Text.** The article deals with the peculiarities of realization of phraseological units with an estimated component in the structure of the German-language artistic text, describes the features of the value of the estimated component in its structure.*

***Keywords:** phraseology, evaluation, text, semantic structure*

Фразеологізми – це відображення народної мудрості, тому вони існують у мові десятки і сотні років, оскільки люди люблять влучні вислови, із допомогою яких можна передати веселі жарти, обурення, злу насмішку і багато різних емоцій [8, с. 192]. У структурі фразеологізмів представлено оцінний компонент слова, що тлумачиться лінгвістами як позитивна або негативна оцінка, яка міститься у значенні слова і виражається імпліцитно (мовними засобами) або експліцитно, відображаючись у семантичній структурі фразеологізмів у формі оцінного компонента [6, с. 7]: *ein schlaues Aas* (хитра бестія, пройда) [5, с. 11]; *ein feines Aas* (чепурун) [5, с. 11]; *j-d ist nicht recht gebacken* (хтось несповна розуму) [5, с. 70]; *Hahn im Korb sein* (дути загальним улюбленцем) [5, с. 294]. Лексичне значення слова є відображенням певного фрагменту дійсності художнього тексту, закріпленого у слові [3] та розглядається як сукупність денотативного і конотативного компонентів [2]. Денотативний компонент є частиною значення знаку, що відображає в узагальненій формі предмети і явища об'єктивної реальності.

Дослідники виокремлюють різночисельний корпус елементів у парадигмі конотації, називаючи чотири елементи в структурі конотації: емотивний (емоційний), оцінний, експресивний і стилістичний, або функціонально-стилістичний [7]. Конституантами конотації вважають експресивність, емоційність і оцінність.

Зміст конотативного компоненту пов'язують з емотивністю, а експресивність і оцінність відносять до сфери денотації, хоча не виключають зв'язок емотивності з експресією і оцінкою [1]. Конотація, на наш погляд, має структуру з трьох компонентів у системі мови: експресивного, емоційного і оцінного, і чотирьох – у системі мовлення: експресивного, емоційного, оцінного і функціонально-стилістичного.

У мові відображається поліаспектна взаємодія об'єктивної дійсності і людини. Одним із важливих аспектів є оцінний, який дозволяє розглядати мову не тільки як засіб пізнання світу, але і як засіб відображення людських почуттів, емоцій, інтенцій. Кожний процес відображення об'єктивної дійсності є оцінним, оскільки ставлення суб'єкта до об'єкту пізнання детерміновано практичними та духовними потребами людини. Оцінне відношення до явищ об'єктивної дійсності є невід'ємною складовою людського пізнання, яке позитивно або негативно відображається у художньому тексті.

Основною причиною породження мовних знаків є потреба виразити своє оцінне ставлення до позначеного. Ціннісно-оцінне ставлення людини до денотату виявляється безпосередньо у семантиці одиниць на основі конотативних, контекстуальних та дистрибутивних властивостей. Денотативні компоненти значення лексичної одиниці складають її концептуальне ядро; конотативні компоненти включають оцінність, образність та функціонально-стилістичну маркованість [3]. Оцінний елемент мовних знаків може входити складовою частиною в денотацію (*der Prachtkerl, der Dummkopf, mein Lieber*) або в конотацію (*du bist Esel, süße Freiheit*).

Лексичні одиниці з оцінними компонентами володіють закріпленим відношенням мовного колективу до певного денотата, виконуючи номінативну і оцінну функції: *die Korruption, der Militärputsch, die Aufrüstung*, при цьому оцінна сема сприяє метафоризації слів: *weiches Klima, eiserne Lady* [3].

Оцінне значення може формуватися у структурі конотації як мовної категорії (залежно від змістовного наповнення лексичних одиниць), так і мовленнєвої категорії (залежно від комунікативних ситуацій). Оцінний компонент у контексті може актуалізуватися, складаючи смисл знаку або

його суттєву частину. Підбір слів з оцінним компонентом у семантиці, створення контекстуальних умов для актуалізації цього компоненту, висування його на перший план зумовлює породження оцінно насиченого тексту. Оцінний компонент значення знаку – це схвалена або несхвалена вербальна оцінка, яка може бути позитивною (меліоративною) і негативною (пейоративною). Слова вступають за своїм оцінним компонентом у антонімічні відношення: *ein schöner Mann – ein hässlicher Mensch, begabt – unbegabt*. Однак, не завжди антонімія ґрунтується на протиставленні позитивної оцінки негативній, іноді позитивна оцінка протиставлена відсутності позитивної оцінки, тобто своєрідному середньому стандарту – нулю, напр. *erfahrener, bekannter, verdienter Schauspieler, Sportler – unerfahrener, junger Schauspieler, Sportler*. Слова *bekannter* (відомий) і *junger* (молодий) нівелюють меліоративну оцінку слів *erfahrener – unerfahrener* і роблять ці ряди нейтральними за змістом [3].

Оцінне значення – це абстрактне поняття, зміст якого дозволяє суб'єкту видозмінювати віднесеність знаку. Ключовим при дослідженні оцінки є те, що оцінне значення та його структура залежать від умов реалізації процесу комунікації, а функції та семантика мовної категорії формуються в мовленнєвому акті [4, с. 14]. Багатокомпонентна структура оцінної семантики – це оцінний суб'єкт, об'єкт, основа оцінки та її характер. Все це визначає різноманітність видів оцінки – етична, естетична, прагматична, емоційна та ін. [4, с. 13]. Взаємодія суб'єкта та об'єкта оцінки закладена в основу класифікації часто оцінних значень, що поділяються на три основні групи:

1) сенсорні (сенсорно-смакові: *присмний, смачний, привабливий*; психологічні: інтелектуальні цінності (*цікавий, банальний*) та емоційні (*радісний, бажаний, присмний*));

2) сублімовані або абсолютні оцінки: естетичні (*красивий, прекрасний*), етичні (*моральний, добрий*);

3) раціональні: утилітарні (*корисний, шкідливий*), нормативні (*правильний, здоровий*), телеологічні (*ефективний, вдалий*) [2, с. 27].

Фразеологічне значення не є тотожним лексичному значенню, однак багато в чому співвідноситься з ним і є взаємодією основних і потенційних сем. У семантичній структурі фразеологічних одиниць виділяють денотативний (предметна співвіднесеність), сигніфікативний (відбиття предмета, явища у свідомості) блоки [6, с. 6]. Оцінний компонент семантичної структури фразеологізмів входить до складу основних сем фразеологічного значення. Оцінка, як основна сема, належить до сигніфікативного або конотативного блоку значення фразеологічних

одиниць. Оцінка, що входить до сигніфікату, є раціональною, а оцінка, що входить до конотату – емотивною.

Оцінка здатна відображати різні характеристики об'єкта у залежності від ситуації спілкування та наділена різними ознаками: об'єктивними і суб'єктивними, загальними і особистими, експліцитними й імпліцитними, якісними і кількісними, абсолютними і відносними. Загальна оцінка характеризує об'єкт у цілому, не виділяючи його окремих ознак, наприклад: *mit j-m zu Rande kommen = (ugs) mit j-m auskommen, sich mit j-m einig werden*. Особиста оцінка – характеризує об'єкт за його окремою рисою, наприклад, за смаковою ознакою об'єкта (*ein Essen für Götter = ein ausgezeichnetes Essen*), за зовнішнім виглядом (*sich in Schale werfen / in Schale sein = (ugs) besonders elegant, festlich gekleidet sein*).

Отже, оцінна характеристика фразеологізму у структурі художнього тексту може бути позитивною та негативною. Лексема може мати оцінне значення як словесний самостійний образ, може виступати як елемент конотації, який пов'язаний з емоційним компонентом конотативної структури.

Література

1. Вольф Е.М. Функциональная семантика. Описание эмоциональных состояний. Функциональная семантика оценки, экспрессивность, модальность. In: *темогіам Е.М. Вольф : [сб. статей / отв. ред. О.Н. Селиверстова, В.З. Демьянков]*. Москва : Российск. акад. наук, ин-т языкознания, 1996. С. 137–167.
2. Вольф Е.М. Функциональная семантика оценки : моногр. 2-е изд., доп. Москва : Едиториал УРСС, 2002. 280 с.
3. Іщенко Н.Г. Оцінний компонент лексичного значення слова. *Філологічні трактати*. Київ, 2010. №3. С. 47–50.
4. Макрелова Т.В. Функционально-семантическое поле оценки в русском языке. *Вестник Московского университета*. Серия 9 : Филология. Москва : МГУ, 1994. №4. С. 12–19.
5. Німецько-український фразеологічний словник (НУФС) : у 2 т. / уклад. В.І. Гаврись, О.П. Пророченко. Київ : Радянська школа, 1981. Т. I. А–К. 416 с.
6. Петрочук О.В. Меліоративний аспект семантики фразеологічних одиниць сучасної німецької мови : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови». Харків, 2010. 19 с.
7. Телия В.Н. Коннотативный аспект семантики номинативных единиц. М. : Наука, 1986. 144 с.

8. Шандрук Т.Ф. Німецькі фразеологізми з комічною конотацією на позначення зовнішності людини. *Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского*. Серия : Филология. Социальные коммуникации. 2011. Т. 24(63). №4. Ч. 2. С. 191–197.

Поплавная Л.В.

кандидат филологических наук,
доцент кафедры белорусского языка
Гомельский государственный университет
имени Франциска Скорины

УСТАРЕВШАЯ ЛЕКСИКА В РОМАНЕ ВЛАДИМИРА КОРОТКЕВИЧА «ХРИСТОС ПРИЗЕМЛИЛСЯ В ГОРОДНЕ»

Анотація: *Стаття присвячена дослідженню застарілої лексики в романі Володимира Короткевича «Христос приземлився в Городні». Розглядається історизм як засіб створення історичного колориту в романі, проводиться їх класифікація. Застарілі номінації, які використовуються у творі, сприяють розкриттю його ідейного змісту і виявлення авторської ідеї.*

Ключові слова: *лексика, історизм, лексема, предметно-тематична група, номінація.*

Poplavnaya L.V. Outdated Vocabulary in the Novel by Vladimir Korotkevich «Christ has Landed in Gorodnya». *The article is devoted to the study of outdated vocabulary in the novel by Vladimir Korotkevich «Christ landed in Gorodnya». Historicisms are considered as a means of creating historical color in the novel, their classification is carried out. Outdated nominations that are used in a work contribute to the disclosure of its ideological content and the identification of the author's idea.*

Key words: *vocabulary, historicism, lexeme, subject-thematic group, nomination.*

Владимир Короткевич – один из самых знаменитых писателей XX века, которого по праву считают основоположником исторической романистики в современной белорусской прозе. Его творчество отличается романтической окрыленностью, патриотическим пафосом. В своих произведениях автор показывает историю белорусского народа, его

культуру, традиції. Обрачаючись к легендам и преданиям прошлого, Владимир Короткевич раскрывает глубинные основы народной жизни, открывает нам волшебный мир прошлого.

Одним из наиболее известных романов Владимира Короткевича является роман-притча «Христос приземлился в Городне» – философско-историческое произведение о жизни на Беларуси в XVI веке. В романе автор оригинально отразил события исторического прошлого, наполнив приключенческий сюжет социально-философским содержанием. Здесь, как и во многих исторических романах В. Короткевича, воссоздан колорит и атмосфера далёкой эпохи средневековья. Необходимым материалом для воссоздания соответствующего исторического колорита является устаревшая лексика. Выбор и использование устаревших слов обусловлены творческой индивидуальностью писателя и идейно-тематической направленностью его произведения.

Объектом нашего исследования являются историзмы, употребленные автором в тексте романа «Христос приземлился в Городне».

Историзмы – это слова, вышедшие из активного употребления в связи с исчезновением тех реалий, которые они обозначали. В зависимости от семантики историзмы в романе В.Короткевича могут быть объединены в разные предметно-тематические группы. Самая большая группа – это бытовые историзмы. Так, в тексте романа «Христос приземлился в Городне» автор использует лексемы, которые являются устаревшими названиями одежды и обуви:

*Гэты – у бялуткай, як снег, **світцы** і ў данельга заляпаных гразёю поршнях* [1, с. 47];

***поршань** – ‘абутак з кавалка ялавай або свіной сырамятнай скуры, сабранай на ступні абораю’* [2, с. 413];

***світка** – ‘доўгая сялянская верхняя вопратка з сукна’* [2, с. 469];

*Той, што ехаў наперадзе, дастаў з-пад пурпурнай **манты**, з вацка, прывешанага пад пахай, медную манету і кінуў* [1, с. 16];

***мантыя** – ‘доўгая шырокая адзежа ў выглядзе плашча’* [2, с. 320].

*Акрамя Басяцкага, Камара і Лотра сёння, як на ўсіх працэсах, што былі царкоўнымі па юрысыдыцыі, але датычыліся ўсяго горада, сядзелі ў суднай зале воіт горада Цыкмун Жабя, шырокі брухам, грудзьмі і ўсім іншым магнат, апрануты ў залататканую **чугу** і з пячаткаю неверагоднай тупасці і такога ж неверагоднага самаўзвышэння на твары* [1, с. 35].

***чуга** – ‘від старадаўняга адзення; кафтан’* [2, с. 576].

Обращает на себя внимание и цвет древней одежды: чёрный, белый и серый. Именно эти цвета преобладали в одежде шляхты и простого народа в XVI веке: **чорны жупан, чорны сурдут, белая намітка, бялютка світка**.

Чтобы ярче воссоздать историко-языковую атмосферу прошлого, автор очень часто вводит в языковую ткань произведения названия предметов домашнего обихода:

Хлебнік, нібы складзены са сваіх уласных хлябоў, агледзеў здаравеннага, трохі нехлямяжага мужыка ў вышыванай кашулі і з сякеркай-кляўцомі за поясам (вольны!), белавалосага, хударлявага [29, с. 45].

клявец – ‘молат з канцамі ў выглядзе сякерак для насечкі жорнаў’ [30, с. 259].

Азіяцкія, прамыя, як меч, шаблі і шаблі булатныя, змепадобныя; персідскія, вузкія, як аер, і вострыя, як джала; турэцкія ялмані са сталлю, якая ідзе блакітнымі зорачкамі; ятаганы, падобныя на сярпы і прызначаныя, як і сярпы, для ўдару ўвагнутым бокам [1, с. 15].

серп – ‘сельскагаспадарчая ручная прылада ў выглядзе вельмі дробна назубленага нажа для зрэзвання злакаў з корня’ [2, с. 475].

Для более точной передачи условий жизни людей прошлой эпохи, автор очень часто использует в романе устаревшие названия различных строений:

Смалянскі лекар з тамтэйшага замка літасцівай нашае каралевы Боны, дачуўшыся, паскакаў на тое возера, каб таго дзікага і страхавобразнага звера ўбачыць [1, с. 9].

замак – ‘змацаванае жыллё феодала; каралеўскі або княжацкі палац’ [2, с. 189];

А ля яе – узгорак, вышэйшая кропка Замчышча, гародненская Галгофа [1, с. 30].

замчышча – ‘месца абарончых умацаванняў (земляных валоў, вежаў і інш.), жылых пабудоў на тэрыторыі дзядзінца’ [30, с. 189].

Бо, вяртаючыся з горада ў засценак і сустрэўшы гэтага аднаго на дарозе ў сваім плашчы, аж жахнуўся, палічыўшы яго за Хрыста [1, с. 13].

засценак – ‘на Беларусі ў 16-20 стст. – хутар або невялікае паселішча дробнай шляхты, якая арандавала гэтыя землі’ [2, с. 191].

А калі ў яго спыталі, а чаго гэта ў яго лоб разбіты, ён сказаў, што ўчора, дарогаю, пабіўся з вандроўным манахам у карчме [1, с. 12].

карчма – ‘пітны дом з начлегам’ [2, с. 242].

Изображение в романе «Христос приземлился в Городне» событий, связанных с вооруженным восстанием, обусловило использование автором

большой группы историзмов военного характера. Такие лексемы помогают автору правдиво изобразить события того времени. Это преимущественно названия военного оружия и амуниции. Причём описание видов оружия часто даётся автором непосредственно в тексте:

Азіяцкія, прамыя, як меч, шаблі і шаблі булатныя, змепадобныя; персідскія, вузкія, як аер, і вострыя, як джала; турэцкія ялмані са сталлю, якая ідзе блакітнымі зорачкамі; ятаганы, падобныя на сярпы і прызначаныя, як і сярпы, для ўдару ўвагнутым бокам; прыдняпроўскія беларускія дзіды паўтарачнай даўжыні і таму прызначаныя для кідання нагой, з пад'ёму ступака, і беларускія ж іклы, кароткія мячы з лязом шырокім і тоўстым, як каровін язык, і даўжынёю ў дваццаць пяць дзюймаў, з месяцападобным канцом рукаці, для ўпору ў жывот або грудзі, калі кідаешся на ворага, і двума ўпорамі для рук, іклы, прызначаныя для смяротнай рукапашнай уцеснаце [1, с. 15].

меч – ‘від халоднай зброі з доўгім прамым лязом’ [2, с. 332];

ялмань – ‘шабля, пашыраная і часам уцяжараная на канцы’ [2, с. 612];

ятаган – ‘сякучая і калючая зброя з выгнутым лязом, распаўсюджаныя з 16 ст. у туркаў, арабаў і персаў’ [2, с. 616];

дзіда – ‘старадаўняя калючая зброя; піка’ [2, с. 160];

ікол – ‘невялікі меч’ [2, с. 201].

А над усім гэтым, пад шышакамі, арабскімі зярцаламі, кальчужнымі сеткамі і булатнымі шаломамі – вочы, якія і хвіліны не задумаюцца над тым, ужыць гэтую сталь або не ўжыць [1, с. 15].

зярцала – ‘металічны даспех з дзвюх палавінак для засцярогі грудзей і спіны, які прымяняўся ў 14-17 стст.’ [2, с. 201].

Елянцовыя – палескія, цісавыя – заходнія і страшныя беларускія лукі з двух змацаваных рагоў шэрага ляснога быка, калчаны-тулы, пішчаль; гіганцкія, у чалавечы рост, двухручныя мячы з хвалепадобным або прамым лязом, без піхваў, бо з іх немагчыма выцягнуць самому лязо такой даўжыні; мячы сярэдняй даўжыні і кароткія корды [1, с. 14].

калчан – ‘скураная або драўляная сумка, чахол для стрэл’ [30, с. 220], *тул* – ‘калчан’ [2, с. 525];

пішчаль – ‘старадаўняя пушка, а затым вялікае цяжкае ружжо, якое зараджалася праз ствол’ [2, с. 408];

корд – ‘кароткі меч’ [2, с. 268].

З-пад рас выглядалі кальчужныя каўняры, пад плашчамі былі залочаныя латы з сонцам на грудзях [1, с. 14].

латы – ‘металічныя даспехі, які ў старажытнасці засцерагалі воіна ад удараў халоднай зброі, а ў сярэднія вякі – і ад агнястрэльнай зброі’ [2, с. 292];

А над усім гэтым, пад шышакамі, арабскімі зярцаламі, кальчужнымі сеткамі і булатнымі шаломамі – вочы, якія і хвіліны не задумаюцца над тым, ужыць гэтую сталь або не ўжыць [1, с. 15].

шышак – ‘старажытны воінскі шлем, які заканчваецца вастрыём з шышкай наверху’ [2, с. 603].

Воссоздавая события XVI века в романе «Христос приземлился в Городне», В.Короткевич широко использует устаревшую лексику, которая относится к общественно-политической сфере. Такая лексика представлена следующими группами:

- названия высших лиц государства:

Смалянскі лекар з тамтэйшага замка літасцівай нашае каралевы Боны, дачуўшыся, паскакаў на тое возера, каб таго дзікага і страхавобразнага звера ўбачыць [1, с. 9].

каралева – ‘асоба, якая мела тытул манарха ў некаторых феадальных і буржуазных краінах’ [2, с. 237];

У трансэпце былі пакоі вялікага князя, а потым караля і іхніх двароў, цяпер даволі запушчаныя [1, с. 35].

кароль – ‘асоба, якая мела тытул манарха ў некаторых феадальных і буржуазных краінах’ [2, с. 240].

Усё адносна, і сённяшняе цары – заўтра дзярмо, а сённяшняе дзярмо – заўтра цар [1, с. 23].

цар – ‘асоба, якая мела цітул манарха ў Расіі, Балгарыі, Сербіі’ [2, с. 560].

- назвы лиц городского управления и местной администрации в воеводствах и поветах:

І над табою ўсялякі суд ёсць, а ты, бурмістр, вы, радцы ды лаўнікі, толькі і можаце, што спрэчкі аб маёмасці разбіраць радзецкім судом ды забойствы і іншае такое – судом лаўнічым [1, с. 31].

бурмістр – ‘начальнік гарадскога кіравання ў краінах Еўропы ў XVIII—XIX стст.; бургамістр’ [2, с. 83].

Ён войт горада? [1, с. 19].

войт – ‘асоба, якая ўзначальвае мясцовае (гарадское або сельскае) кіраванне ці самакіраванне на тэрыторыі Германіі, Польшчы, Вялікага княства Літоўскага ў XV—XVIII стст.; стараста часоў прыгоннага права’ [2, с. 109].

*Акрамя іх было яшчэ некалькі духоўных за судзейскім сталом, а ў другім канцы залы **вяшчальнікі**, якія за начаткам суда выйдуць за мury і абвесцяць аб усім гораду, і дзесяткі тры цікаўных са шляхты і іхніх кабет* [1, с. 36].

вяшчальнік – ‘асоба, якая ўсенародна апавяшчала што-н.’ [2, с. 118];

А потым выявілася: бачылі сечу нашых з татарамі, тымі, якіх яшчэ князь Васіль Трэці на нас навёў [1, с. 11].

князь – ‘правадыр войска і кіраўнік вобласці, княства ў феадальным грамадстве. // Асоба, якая мела княжацкі тытул, што перадаваўся па спадчыне або прысвойваўся ўказам цара як узнагарода за пэўныя заслугі’ [2, с. 263].

*І над табою ўсялякі суд ёсць, а ты, бурмістр, вы, **радцы** ды лаўнікі, толькі і можаце, што спрэчкі аб маёмасці разбіраць радзецкім судом ды забойствы і іншае такое – судом лаўнічым* [1, с. 31].

радца – ‘на Беларусі 14-18 стст. – выбарны член ад багатых гарадскіх вярхоў у адміністрацыйны орган самакіравання – раду (магістрат)’ [2, с. 438].

*І, яшчэ словы два сказаўшы, гавораць потым, як карова ў **ратмана** на лёдзе нагу зламала і што сена дужа ў гэтым годзе дарагое было* [1, с. 6]: **ратман** – ‘на Беларусі 14-18 стст. – выбарны член ад багатых гарадскіх вярхоў у раду (магістрат); тое, што радца’ [2, с. 442].

*Ды яшчэ ля сцен стаяла варта, а сярод іх вызначаліся двое: паўсотнік Пархвер, сапраўдны гігант у сажань і шэсць дзюймаў ростам і аднаведны ў плячах і грудзях, і **сотнік** Карніла, змрочнага выгляду, нізкалобы і каржакаваты, як корч, воін* [1, с. 36].

сотнік – ‘начальнік сотні воінаў у Старажытнай Русі і іншых княствах усходніх славян, а таксама ў стралецкім войску Расійскай дзяржавы ў 16-18 стст.’ [2, с. 489].

*Няўхвальна паглядаў, як **фіскал** Ян Камар дрэмле, нахмурыўшы грозныя бровы* [1, с. 37].

фіскал – ‘у Расіі 18 ст. – чыноўнік, які назіраў за законнасцю ў галіне фінансавых і судовых дзеянняў урада, устаноў і асоб; абвінаваўца’ [2, с. 544].

- назвы асоб паводле сацыяльнага становішча:

*Тады, калі рачоны Хрыстос у Гародню зайшоў і людзей пабіў, і ксяндзоў з **магнатамі** пабіў* [1, с. 10].

магнат – ‘буйны феадальны памешчык у некаторых краінах Еўропы (пераважна ў ранейшай Польшчы і Венгрыі)’ [2, с. 314].

Для вас у мяне ёсць прозвішча, **пан Камар** [1, с. 16].

пан – ‘асоба, якая карыстаецца ўладай у адносінах да залежных ад яе людзей’ [2, с. 377].

Толькі і засталася радзе, што ўладарыць над рамеснікамі, падмайстрамі ды **плебеямі** [1, с. 31].

плебеі – ‘людзі ніжэйшага саслоўя, пазбаўленыя грамадскіх і палітычных правоў’ [2, с. 409].

Тайны, магутны, розны па вопратцы, з магнатам – магнат і з **хлопам** – **хлоп**, з вальнадумцам – вальнадумец, з праваслаўным – праваслаўны, але заўсёды – атрута самога Бога ў целе ворага [1, с. 21].

хлоп – ‘XII-XVIII стст. асабіста залежная ад феодала асоба. Прыгонны сялянін’ [1, с.551].

Я беларускі **шляхціц!** [1, с. 83].

шляхціц – ‘польскі, беларускі дробнапаместны дваранін’ [2, с. 593].

- назвы органаў мясцовага кіравання:

Толькі і засталася **радзе**, што ўладарыць над рамеснікамі, падмайстрамі ды **плебеямі** [1, с. 31].

рада – ‘орган мясцовага самакіравання ў гарадах Вялікага княства Літоўскага з магдэбургскім правам’ [2, с. 437];

І дрэмле за акном **ратушы** мардаты лаўнік, чакае, калі нейкага злодзея спаймаюць ды прывядуць [1, с. 31].

ратуша – ‘орган самакіравання ў гарадах Заходняй Еўропы, а таксама будынак, дзе ён размяшчаўся’ [2, с. 444];

Сёння дастаслаўны **сінедрыён** поседам сядзеў у вялікай суднай [1, с. 34].

сінедрыён – ‘савет старэйшын, вышэйшая дзяржаўная ўстанова з палітычнымі і судовымі функцыямі ў Старажытнай Іудзеі’ [2, с. 476].

- названія лиц саответственна занимаемой должности и виду деятельности:

Праляцела зверху, і ўніз, і наўскос і чабарохнулася за **аканомам** [1, с. 12].

аканом – ‘кіраўнік гаспадаркі ў панскім маёнтку’ [2, с. 29].

Лепей было б са смярдзючым **кажсамякам** за мужа? [1, с. 19].

кажсамяка – ‘майстар, які вырабляў сырамятную скуру’ [2, с. 211].

Былі яны зусім голыя, як Ева ў касцюме Адама, сабою цёмныя, з “зубкамі, як часнык” і “хвосцікам, як памяццо”, па словах неўміручай народнай песні пра смерць **карчмара** Лейбы [1, с. 25].

карчмар – ‘чалавек, які трымаў карчму; гаспадар карчмы’ [2, с. 243].

Варшаўскія, торуньскія, крымскія купцы [1, с. 31].

купец – ‘багаты гандляр, уладальнік прыватнага гандлёвага прадпрыемства’ [2, с. 281].

І над табою ўсялякі суд ёсць, а ты, бурмістр, вы, радцы ды лаўнікі, толькі і можаце, што спрэчкі аб маёмасці разбіраць радзецкім судом ды забойствы і іншае такое — судом лаўнічым [1, с. 31].

лаўнік – ‘чыноўнік магістрата Польшчы і Вялікага княства Літоўскага, які меў права засядаць на дзяржаўнай лаве і разглядаць крымінальныя справы гараджан’ [1, с. 293].

Валыниччык марудзіў, бо манах пацягнуўся да корда [1, с. 47].

валыниччык – ‘музыкант, які граў на валынцы’ [2, с. 90].

Дудар глянуў на сцэну з конікам, пайшоў да воза і скубануў адтуль вялікі ахapak сена [1, с. 47].

дудар – ‘народны музыка, які граў на дудзе’ [2, с. 168].

Восстанавливая события далёкаго средневековья, Владимир Короткевич как выдающийся мастер слова использует в тексте романа «Христос приземлился в Городне» различные группы устаревшей лексики. Широкое использование историзмов обусловлено как тематикой романа, так и желанием автора как можно точнее передать особенности жизни и быта белорусского народа. Устаревшие номинации, которые используются в произведении, способствуют раскрытию его идейного содержания и выявления авторской идеи.

Владимир Короткевич – писатель, который создал высокохудожественную летопись жизни Беларуси, выявил глубокое понимание исторических процессов, раскрыл любовь к родной земле и отдельному человеку.

Літэратура

1. Караткевіч У. Выбраныя творы: у 2 т. Т. 2 Хрыстос прызямліўся ў Гародні: раман. Мн. : Маст. літ., 1980. 400 с.
2. Струкава С. Слоўнік архаізмаў і гістарызмаў. Мн. : Беларуская навука, 2007. 657 с.

Сіроштан Т.В.

кандидат філологічних наук, доцент
доцент кафедри української мови

Жукова О.Є.

здобувачка вищої освіти
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького

ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ У ПРОЗІ В. ШКЛЯРА

Анотація. У статті розглянуто особливості використання фразеологізмів у прозових творах сучасного українського письменника В. Шкляра. Визначено найбільш уживані групи таких одиниць за частиномовною співвіднесеністю, за походженням та синтаксичною будовою, встановлено їхні стилістичні функції.

Ключові слова: фразеологічні одиниці, фразеологізм, експресивна функція, стилістична функція, В. Шкляр.

Siroshtan T., Zhukova O. Features of Functioning of Phraseologismes in the Prose of V. Shklyar. The article considers the peculiarities of the use of phraseology in the prose works of the modern Ukrainian writer V. Shklyar. The most used groups of such units are determined by partial linguistic correlation, by origin and syntactic structure, their stylistic functions are established.

Key words: phraseological units, phraseologism, expressive function, stylistic function, V. Shklyar.

Вивчення фразеологічного багатства української мови на основі прози сучасних письменників є актуальним завданням вітчизняної лінгвістичної науки, адже саме у творах митців актуалізуються словникові надбання фразеології, найбільш яскраво виявляються риси народного світобачення в контексті сьогодення.

Стилістичні ресурси фразеології неодноразово були предметом дослідження мовознавців, зокрема А. Івченка, В. Калашника, Ю. Прадіда, О. Селіванової, Л. Скрипник, Д. Ужченка, В. Чабаненка та ін. Учені дійшли висновків, що «фразеологія – надзвичайно мобільна мовна система, в ній часто стикаються й досить щільно переплітаються зусилля й наслідки різномірної (в хронологічному, регіональному та інтелектуальному відношеннях) мовотворчості» [3, с. 109–110]. Дослідники зазначають, що

стійкі словосполучення містять багаті засоби мовленнєвої виразності, надають мовленню особливої експресії та неповторного національного колориту. Згідно з традиційними уявленнями мовознавців, до фразеологічних засобів відносять, крім власне фразеологізмів, прислів'я, приказки, афоризми, крилаті вислови, формули й звороти науково-термінологічного характеру, мовні штампи, виробничо-технічні висловлювання тощо [2].

Мета нашої розвідки – встановити склад та стилістичні функції фразеологізмів у романах, оповіданнях та есеях сучасного українського письменника В. Шкляра, тобто визначити, яким чином автор використовує фразеологічні засоби, що нового стосовно змісту й структури вносить у фразеологію української мови.

За співвіднесеністю з окремими частинами мови більшість вжитих письменником фразеологізмів – дієслівні, як-от: *Молодикові стало не по собі* (Агатангел і Марія, с. 8); *мені все не повертався язик завести розмову про оту клятву «заковуку», що не давала спокою цілісінський вечір* (Демон заперечення, с. 23); *Якщо «жодного живого слова», то далі немає чого й город городити* (Демон заперечення, с. 26); *Це ж не сільський початківець... З такими хлопцями це діло не пройде* (Демон заперечення, с. 29); *Я стою перед високим судом за те, що пролив кров ближнього* (Ключ, с. 3); *А в барі мене найдужче зачепило за живе те, що Ніколь не розуміла російської, проте відчула, що мова про неї...* (Елементал, с. 10); *Мені зовсім не хотілося вирушати услід за доблесним російським взводним, що поліг смертю хоробрих від руки Марека* (Елементал, с. 10); *Та всі зусилля виявилися марними і, втрапивши в глухий кут, грузинські спецслужби були змушені допустити до цього чеченців* (Елементал, с. 19–20); *сам я тоді був не таким, як тепер, хоча вже й спізнав, чому квіш лиха* (Елементал, с. 27); *Пригрів Джохар гадюку на грудях, думав тепер Султан Чорний* (Елементал, с. 49); *Останнім часом так розперзався, що кидав тінь на все піділля* (Троща, с. 252) тощо.

Часто трапляються, згідно з нашими спостереженнями, іменникові фразеологізми, що «називають предмет або явище» [14, с. 231], наприклад: *Заборонений плід солодкий. Берить...* (Агатангел і Марія, с. 13); *Але зрештою його наркотиком стала наука, насамперед орієнталістика, в яку він пішов від мирської суєти, як дєрвіш іде в суфійство...* (Агатангел і Марія, с. 15); *Тютюнник того вечора був у гуморі, весело розгортав свій неповторний театр одного актора, перекривляв спілчанське начальство* (Демон заперечення, с. 23); *Чули? На два місяці з Києва висилають. Я їм тут кісткою в горлі* (Демон заперечення, с. 28); *Потім ще були цікаві*

книжки..., були престижні літературні премії, переклади чужими мовами, було визнання, і було те, що грамотні люди називають **творчими злетами** (Останнього рядка початок, с. 54); *Як же нам поталанило, що в хаосі 90-х, у час видавничої руйни і всеохопного сум'яття, ми мали свою **останню барикаду** – Ігоря Римарука з його журналом «Сучасність» (Священнослужитель, с. 67); Ми любили Марічку ще з юнацьких літ, коли вона співала **золотим голосом** у лісовому ресторані-корчмі «Наталка Полтавка» під Києвом... (Священнослужитель, с. 71).*

До прикметникових за частиномовною приналежністю варто віднести такі нечисленні фразеологізми, зафіксовані у творах В. Шкляра: *Письменником він був **од Бога** (Тверда земля, с. 32); Від задніх рядів, опираючись на костур, наперед пошкунтильгала **зігнута в три погібелі бабуся** (Залишенець. Чорний Ворон, с. 289); **побожно дивилися на Мишка, як дивляться молоденькі солдати на свого бувалого в бувальцях старшину** (Пізній цвіт, с. 123).*

Фразеологічні засоби мови творів В. Шкляра є різноманітними за походженням: крилаті вислови з художніх творів, виробничо-технічної сфери, стійкі словосполучення розмовно-побутового характеру, прислів'я і приказки, просторічна фразеологія тощо. Звісно, більшість стійких словосполучень відображають розмовно-побутову сферу, наприклад: *Тоді я ще не знав, що веду даремні розмови, марно **товчу воду в ступі**, бо квартира мені більше не знадобилася (Ключ, с. 19); – **Сон рябої кобили**, – сказала Євдося (Залишенець. Чорний Ворон, с. 247). Нерідко натрапляємо на біблійні за походженням фразеологізми (як-от наведені вище **заборонений плід, мирська суета**), пор. також: *Іноді рятувалися лише **Божою помічю** (Залишенець. Чорний Ворон, с. 355). Фіксуємо також крилаті вислови відомих людей, по-своєму інтерпретовані письменником, що дозволило створити самобутній світ його прози: *І сам Кримський був **людиною-міфом – із тих, кого не спіймав цей світ** (Агатангел і Марія, с. 9). Важливу роль у процесі змалювання картин у художніх творах В. Шкляра відіграють прислів'я та приказки, на образну силу яких, лаконічність форми й широту думки неодноразово звертали увагу митці слова [1, с. 61]. Наприклад: *А лихий усе нашіптував: та хоч спитайся про ту повістину, може, вона й справді тягне на заохочувальну, **і вовки будуть ситі, і кози цілі** (Демон заперечення, с. 25); *Дмитрик, щойно втративши матір і потрапивши до лікарні, тішисть себе думкою, що не пропаде, адже **світ не без добрих людей** (Демон заперечення, с. 26). Окремі фразеологізми беруть початок в античній міфології: *Усе починалося так просто й банально (саме у тій непримітності й губилася **ниточка Аріадни**, за яку я не міг******

ухопитися) (Ключ, с. 7–8). Фольклорно-казкові звороти також зафіксовані у прозі письменника: *І хоча в нормальних країнах це було зрозуміло й козі, партійні боси виклали штуку фактично за казку про солом'яного бичка, це й дозволили мені тримати на подвір'ї їхнього офісу всю свою приватну власність* (Ключ, с. 16). Деякі фразеологізми варто віднести до евфемізмів: *того ж чорного року відійде за обрій скорботи мій старший товариш* (Тверда земля, с. 38).

За синтаксичною побудовою більшість зафіксованих фразеологізмів є словосполученнями, проте трапляються також одиниці у вигляді підрядного речення (часто – порівняльного звороту): *Як тільки я відходжу, наш столик окуповують дедалі ширшим колом, ніби він медом намазаний* (Ключ, с. 12). Особливого експресивного значення набувають фразеологізми, що вживаються автором у вигляді окремого речення, парцельованої конструкції, наприклад: *Так це трохи постояв, потім опустив руку і поглядом обвів залу: Наталки не було. Як крізь землю провалилася* (Пізній цвіт, с. 122).

Прийоми використання фразеологічних зворотів у художньому мовленні В. Шкляра є надзвичайно різноманітними. Звісно, на перший план висувається експресивно-стилістичний аспект таких словосполучень з їх великими виражальними можливостями. Разом з тим трапляються фразеологізми стилістично нейтральні, які мають пряме значення й наближаються до термінів і номенклатурних назв: *мова про неї, посівна кампанія, стан здоров'я, пробувати сили, тішити себе надією* та ін.

З огляду на емоційно-експресивне забарвлення у творах письменника можна виокремити фразеологізми урочисті (*світ мене ловить та не спіймає, мирська суета*), несхвальні (*кістка в горлі, пригрів гадюку на грудях, кидати тінь*), іронічні (*поліг смертю хоробрих*), жартівливі (*казка про солом'яного бичка*), згрубілі (*як паршивого kota*) тощо.

Письменник використовує фразеологізми не лише в тому вигляді, у якому вони існують у мові, але й вносить власні зміни, оновлюючи семантику, структуру й експресивно-стилістичні властивості стійких словосполучень. У результаті створюються нові смислові відтінки, з'являється нова художня якість фразеологізмів, збагачуються зв'язки слів: *Вони навіть сватали мене до себе на службу, але я, як земляк славетного Григорія Савича, казав, що світ мене ловить та не спіймає, хоч насправді той світ постійно хапав мене за шкірки, як паршивого kota* (Ключ, с. 16). У наведеному реченні одразу кілька фразеологізмів роблять розповідь надзвичайно експресивною, захопливою.

Варто зауважити, що В. Шкляр сам став автором крилатих висловлювань, окремі його твори читачі вже розібрали на цитати, як-от: *Люди змінюються... Або їх змінюють обставини* (Троща, с. 140); *У наших людей християнство тільки на язиці* (Залишенець. Чорний Ворон, с. 277).

Отже, В. Шкляр використовує фразеологізми не лише як цілісні, неподільні словосполучення, але й збагачує з їх допомогою художнє мовлення, сприяє створенню живих образів, сповнених асоціацій і натяків. Такі своєрідні звороти, що розгортаються в прозовому тексті на основі українських традицій, надають мовленню автора самобутнього характеру.

Література

1. Розенталь Д.Э. Практическая стилистика русского языка. Москва, 1965.
2. Ужченко В.Д., Ужченко Д.В. Фразеологія сучасної української мови: посібник для студентів філологічних факультетів вищих навчальних закладів. Луганськ, 2005.
3. Чабаненко В.А. Стилистика експресивних засобів української мови : монографія. Запоріжжя, 2002.
4. Шкляр В. Агатангел і Марія: нечестиве кохання в блакитному інтер'єрі. *Шкляр В. Треба спитати у Бога: новели, есеї, спогади*. Харків, 2020. С. 7–22.
5. Шкляр В. Демон заперечення. Тайна вечера з Григором Гютюнником. *Шкляр В. Треба спитати у Бога: новели, есеї, спогади*. Харків, 2020. С. 3–30.
6. Шкляр В. Елементал: роман. Львів, 2001.
7. Шкляр В. Залишенець. Чорний Ворон. Харків, 2009.
8. Шкляр В. Ключ : роман. Харків, 2008.
9. Шкляр В. Останнього рядка початок. *Шкляр В. Треба спитати у Бога: новели, есеї, спогади*. Харків, 2020. С. 52–57.
10. Шкляр В. Пізній цвіт. *Шкляр В. Треба спитати у Бога: новели, есеї, спогади*. Харків, 2020. С. 120–127.
11. Шкляр В. Священнослужитель. Дві слові про Ігоря Римарука. *Шкляр В. Треба спитати у Бога: новели, есеї, спогади*. Харків, 2020. С. 65–72.
12. Шкляр В. Тверда земля. *Шкляр В. Треба спитати у Бога: новели, есеї, спогади*. Харків, 2020. С. 31–38.
13. Шкляр В. Троща : роман. Харків, 2018.
14. Ющук І.П. Українська мова. Київ, 2004.

Тимошенко Н.П.

кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри білоруського мови
Гомельський державний університет
імені Франціска Скоріны

СЕМАНТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА ПРОСТОГО ПРЕДЛОЖЕНИЯ В ФОЛЬКЛОРНЫХ ПЕСЕННЫХ ТЕКСТАХ

***Анотація.** У статті автор розглядає організацію простого речення в семантичному аспекті на матеріалі російських народних пісень, порівнює граматичну і семантичну структуру монопредикативних конструкцій, характеризує компоненти, які складають основний сенс повідомлення.*

***Ключові слова:** синтаксис, семантична структура речення, суб'єкт, предикат.*

***Timoshenko N. Semantic Structure of the Simple Sentence in Folk Song Texts.** In the article the author examines the organization of the simple sentence in the semantic aspect based on the material of Russian folk songs, compares the grammatical and semantic structure of monopredicative constructions, characterizes the components that make up the main meaning of the message.*

***Keywords:** syntax, semantic structure of the sentence, subject, predicate.*

Отличительной чертой современной лингвистической науки является повышенный интерес к семантике языка. Особое внимание уделяется описанию значения синтаксических единиц, в первую очередь предложения. По мнению В.В. Богданова, «интерес к семантике предложения обусловлен тем, что именно в предложении содержится тот объект, раскрытием природы которого заняты в настоящее время многие науки, связанные с изучением процессов коммуникации» [3, с. 3]. Синтаксис, в задачи которого включается исследование структуры предложения, обычно ограничивался изучением его формальной стороны. Проблема связи между семантикой и синтаксисом является тем аспектом исследования языковой структуры, который вызывает много споров, но по-прежнему привлекает внимание лингвистов. Особый интерес, по нашему мнению, представляет собой проблема соотношения синтаксиса и грамматики, в частности, семантической и грамматической организации простого предложения.

Необходимость изучения взаимосвязи семантической и грамматической сторон предложения возникла в связи с теорией

синтаксических трансформаций, которая основывается на понятии семантической эквивалентности предложений с различным грамматическим оформлением. Выбор нами в качестве материала исследования русских народных песен обусловлен тем, что анализ языка фольклора имеет большое значение для изучения истории языка. Кроме того, песенные тексты характеризуются своей неповторимостью и отличительностью не только лексического, но и синтаксического строя. Вопросы, связанные с организацией семантической и грамматической структуры предложения языка песен, стимулируют интерес к ее отдельным компонентам, в частности, для исследования и выявления основных характеристик такой категории синтаксиса, как субъект – семантический и грамматический. Необходимо отметить, что синтаксический строй русской народной песни сложился на основе диалектно-разговорного синтаксиса и представляет собой результат его трансформации в соответствии с требованиями эстетического характера. Семантико-синтаксическая структура песни – «структура неспонтанная, подготовленная, обработанная под эстетической точкой зрения и прежде всего в плане взаимоотношений с мелодическим и поэтическим строем» [2, с. 149].

Предложение является предикативным языковым знаком, а любой знак характеризуется двусторонностью, поэтому и предложение имеет две стороны: формальную (грамматическую) и содержательную (семантическую). Таким образом, у каждого предложения своя смысловая организация, благодаря которой можно сообщить о любой жизненной ситуации, явлении, событии, а потому разнообразие содержания предложений, употребляемых человеком в процессе общения, практически неограниченное. И именно информативное содержание предложения является основной проблемой семантического синтаксиса. При семантическом подходе используются «два пути исследования: “от значения” и “от формы”. При первом подходе исследуется разнообразие форм, выражающих определённое значение, структурно-грамматическое разнообразие предложений одного содержания» [4, с. 4]. Например, значение состояния человека или другого живого или неживого существа может выражаться такими грамматическими конструкциями: *Добрий молодец во неволюшке / Слѣзно, горько плачет... плачет* [7, с. 44]; *Ой, мне малым-мало спалось, / Во сне виделося* [7, с. 35] и др. При втором подходе «анализируется разнообразие значений, выражающихся одной формой» [4, с. 5]. Так, при помощи спрягаемой формы глагола в предикате может выражаться разное значение семантического субъекта: *Соловюшка, братцы, в зелёном саду / Громко свищет... свищет* [7, с. 44] (выражается

значение функционального действия); *Вдоль да по речке, Вдоль да по Казанке / Сизый селезень плывёт* [7, с. 116] (значение движения) и т.д. Таким образом, можно согласиться с мыслью А. Е. Михневича, по которой суть семантического синтаксиса «может быть раскрыта при сопоставлении двух одинаково оформленных, но в плане синтаксической семантики поразному интерпретируемых выражений (синтаксических омонимов)» [5, с. 1]. Рассмотрим две синтаксические конструкции: *Что-то, что-то мать прогневала отца* [7, с. 95] и *Нас нужда ведёт, / Нужда горькая* [7, с. 31]. В данных построениях нас будут интересовать словоформы в В. падеже 'отца' и 'нас', которые по-разному представлены в семантическом аспекте: в первой конструкции словоформа в В. падеже выступает как семантический объект, а во второй – как семантический субъект. Если же сравнить существительные 'мать' и 'нужда', стоящие в И. падеже и являющиеся грамматическими субъектами (подлежащими), то можно прийти к выводу, что грамматический субъект 'мать' совпадает с семантическим субъектом (это существительное обозначает лицо, которое способно к выполнению определенного действия), а грамматический субъект 'нужда' не является семантическим субъектом, а входит в состав семантического предиката 'нужда ведёт' (существительное 'нужда' обозначает отвлечённое понятие, которое не способно выполнять конкретные действия, направленные на другие предметы). Отсюда следует, что семантическое различие между приведёнными конструкциями определяется принадлежностью словоформ, которые нас интересуют, к различным лексико-грамматическим разрядам.

Семантический синтаксис и синтаксис «поверхностных» структур (т.е. грамматический синтаксис) – это «два тесно связанных аспекта описания предложения, потому что речь идет о двуединстве содержательной и формальной сторон синтаксических единиц» [6, с. 43]. Под семантической структурой предложения мы понимаем то информативное содержание, что следует из взаимодействия формально-грамматических, лексико-морфологических и семантических характеристик слов, которые, объединяясь и оказывая влияние одно на другое, называют определенные явления объективной действительности. Семантическая структура предложения представляет собой организованный на предикативной основе смысловой комплекс взаимодействия семантических категорий, отражающий взаимосвязь типизированных элементов экстралингвистической реальности. Нужно отметить, что семантическая структура предложения может совпадать с грамматической структурой, а может и отличаться составом своих компонентов. Так, в конструкции *Поехал казак на чужбину далёку / На верном коне на своём вороном*

[7, с. 101] семантическая структура совпадает с грамматической ('казак' – субъект; 'поехал' – предикат). В конструкциях же типа *Мне не жалко головы, / Жаль родимой стороны* [7, с. 446] семантическая и грамматическая структуры не совпадают даже по количественному составу компонентов: с формально-грамматической стороны данное предложение является односоставным безличным (грамматический субъект отсутствует), а с семантической стороны – двусоставным ('мне' – семантический субъект; 'не жалко', 'жалко' – семантические предикаты).

Семантическая и грамматическая организация любого предложения имеет свой набор компонентов, составляющих основной смысл сообщения. В семантической структуре такими компонентами являются субъект, предикат, объект, атрибут и конкретизатор, которым в грамматической структуре соответствуют подлежащее, сказуемое, дополнение, определение и обстоятельство. Основными семантическими категориями, которые формируют предикативное ядро предложения, являются субъект и предикат – соотносительные понятия, отражающие расчленение на 'определяемое' и 'определяющее' такой семантической структуры предложения, которая может быть соотнесена с суждением. Таким образом, языковое значение предложения представляет собой отношение некоторых компонентов смысла, отвлечённых одновременно от значения структурной схемы предложения и от лексических значений тех слов, которые заняли позиции ее компонентов и распространили собой предложение. В предложении формируется новое, более конкретное, чем семантика его образца, но тоже абстрактное значение, которое и называется семантической структурой предложения.

Рассматривая понятие семантического субъекта в языке русских народных песен, проследим, как соотносятся субъект семантический и субъект грамматический (подлежащее). Безусловно, чаще всего семантический субъект и подлежащее совпадают: *Я задумался, / Пригорюнился / Об одной душе, / Красной девице* [7, с. 234]. Однако встречаются случаи, когда: 1) семантический субъект не совпадает с грамматическим: *Довело меня гулянье до конца...* [7, с. 96]; семантический субъект существует в предложении, а грамматический субъект отсутствует: *Ему не вернуться в родительский дом* [7, с. 101].

Таким образом, отношения между формальной и содержательной сторонами предложения в целом являются асимметричными, что выражается в отсутствии взаимной однозначности между ними, т. е. «одна формальная структура может быть носителем нескольких различных семантических структур и одна семантическая структура может проявляться несколькими различными формальными структурами» [1, с. 4]. Раскрытие вопроса

взаємозв'язи между семантическим и грамматическим синтаксисом непосредственно связано с изучением важнейшей функции языка как средства общения между людьми. Проблема семантической и грамматической организации предложения достаточно сложная, и ее исследование связано с постоянными новыми поисками.

Литература

1. Арват Н.Н. Компонентный анализ семантической структуры простого предложения. Черновцы, 1976. 68 с.
2. Артеменко Е.Б. Синтаксический строй русской народной лирической песни в аспекте её художественной организации. Воронеж, 1977.
3. Богданов В.В. Семантико-синтаксическая организация предложения. Л. : Изд-во Ленинградского ун-та, 1977. 204 с.
4. Бондарь Н.А. Структурно-семантическая характеристика предложений с предикатами лексико-семантической группы глаголов изменения. Автореф. дис... канд. филологических наук: 10.02.01. Киев, 1990. 24 с.
5. Михневич А.Е. Проблемы семантико-синтаксического исследования белорусского языка: автореф. дис... доктора филол. наук: 10.02.01. Минск, 1976. 44 с.
6. Москальская О.И. Проблемы семантического моделирования в синтаксисе. *Вопросы языкознания*. 1973. №6. С. 33–43.
7. Русские народные песни / под ред. О.П. Коловского. 2-е изд. М. : Государственное музыкальное издательство «Ленинград», 1959. 608 с.

Хазанова Е.Л.

*кандидат филологических наук, доцент,
доцент кафедры белорусского языка
Гомельский государственный университет
имени Франциска Скорины*

ЧТО СКРЫВАЕТ КОЛОРОНИМ ЧЫРВОНЫ (ЧЕРВОНИЙ) В БЕЛОРУССКИХ И УКРАИНСКИХ ЗАГАДКАХ

Анотація. Колірне позначення «червоний» часто зустрічається в білоруських і українських загадках. У багатьох загадках колоронім функціонує як підказка для відгадування. У більшості творів визначення характеризує природні явища відповідного кольору. В загадках поширені колороніми з суфіксами суб'єктивної оцінки. Колірний прикметник

«червоний» в загадках часто вживається в поєднанні з іншими колоронімами.

Ключові слова: фольклор, загадка, колір, колороним, прикметник.

Khazanava K. What Hides Color Name Chervonyu (Red) in Belarusian and Ukrainian Riddles. *There is color designation symbol chervonyu (red) in Belarusian and Ukrainian riddles. In many riddles, the color name is a hint for unraveling. In most works, the definition characterizes the natural phenomena of the corresponding color. In the riddles color names with suffixes of a subjective estimation are widespread. In the riddles, this color adjective is often combined with other color names.*

Key words: *folklore, riddle, color, color name, adjective.*

Загадки как фольклорный жанр, единицы которого сохранились и достаточно интенсивно функционируют в современном восточнославянском языковом узусе, вызывает постоянный научный интерес. Изучению специфики восточнославянских загадок посвящаются как целые монографии [1; 2; 4], так и отдельные статьи [7; 8; 11; 12; 13].

Изучение лексико-семантического многообразия адъективов восточнославянских фольклорных произведений разных жанров показывает на частое употребление в фольклоре цветообозначений [8; 9; 10; 12].

Исследовательское внимание к лингвистике белорусских и украинских загадок выявляет распространённость в языке этих фольклорных произведений колоронимов – лексем, которые обозначают цвета [12]. Один из наиболее частых колоронимов белорусских и украинских загадок – наименование красного цвета – прилагательное *чырвоны (червоний)*: *У лесе на прыгурку стаіць панна ў чырвоным каптурку* (Суніца) [3, с. 72]; *За лісам, за пралісам чэрвоный вогонь горить* (Мак) [6, с. 83]; *За лісам, за пралісам чэрвоны чоботи висяць* (Калина) [6, с. 100].

Цель статьи – характеристика цветообозначения *чырвоны (червоний)* ‘красный’ в белорусских и русских загадках.

С помощью названного адъективного колоронима во многих белорусских и украинских вариантах загадок поэтизируются рябина, калина и мак: *У лесе, у лесе чырвоная плахта вісіць* (Рабіна) [3, с. 66] – *В лісі на орісі чэрвона плахта висить* [6, с. 126]; *Стаіць певень над вадою з чырвонаю бародою* (Каліна) [3, с. 74] – *Стоіть певень над водою з чэрвоною бородою* [6, с. 126]; *Стаіць певень на таку ў чырвоным каўпаку* (Мак) [3, с. 105] – *Стоіть півень на току в чэрвоному ковпаку* [6, с. 83].

Для белорусской и украинской фольклорной сокровищницы загадок характерно использование данного названия цвета для иносказательного обозначения солнца: *Вышэй аблакоў чырвоная птушка лятае* [3, с. 21]. Если в текстах белорусских загадок колороним *чырвоны* по отношению к солнцу не так распространен, как образный эпитет *залаты* 'золотой' (*Вісіць сіта круглавіта, залатое, навітое* [3, с. 22]), то в украинских текстах определение *червоний* фиксируется нередко: *Ішла без ліс червона корова і сміялася; За лісом, за пралісом червоне плаття; Червоне теля через ворота сі сміє* [6, с. 48].

Частота использования колоронима *чырвоны* (*червоний*) в загадках не только указывает на распространение соответствующего цвета в действительности, но и отражает яркость, броскость цвета, который сразу запоминается. По этому цветовому обозначению в загадках узнаётся свёкла: *Чырвоны певень у зямлі паяе; Чырвоныя цвіклі ў зямлі паніклі* [3, с. 95]; *Чырвоны цвік у зямлю ўбіт* [3, с. 96] - *Стоіць півень на грядках у червоных чобітках; Ходить панич по долині, в червоній жупанині, та все каже: «гопки!»* [6, с. 80]. Колороним встречается и с суффиксом субъективной оценки: *Чырвоненькі пеўнічак у зямліцы спявае* [3, с. 95]. Уменьшительно-ласкательный суффикс выражает трепетное отношение к овощу – важной составляющей рациона восточных славян.

Сохранение фольклора с древних времен восточнославянской языковой близости стало причиной использования в некоторых белорусских и украинских загадках древнего прилагательного *красный*: *Сядзіць паненачка ў красным жупане, хто ідзе, той наклоніцца* (Ягада ў полі) [3, с. 73]; *Красныя цвіклі ў зямлі паніклі* (Буракі) [3, с. 96]; *Дуб ясен, посередині красен* (Кавун) [6, с. 88]; *Красенькая шапачка, а беленькі пянёк* (Маліна) [5, с. 343] - *Красне яблучко по жердочці котиться; Красна корова усю солому поїла* (Вогонь) [6, с. 181]; *За ярмом, за горою красний огонь горить* (Сонце) [6, с. 48]

Безусловно, красный цвет как определяющий признак загаданного объекта не мог остаться неупомянутым в загадках про огонь: *Чырвоны панічык на жэрдачцы едзе* [3, с. 273]; *Червоне котеня на дубі скаче; Червона гадюка весь світ поїсть; Червоний гість дерево їсть* [6, с. 181]. Некоторые белорусские и украинские загадки демонстрируют достаточную близость как лексических компонентов, так и образной основы: *Чырвоны пеўнік на жэрдачцы сунецца* [3, с. 273] – *Червоний півень по жердочці скаче* [6, с. 181].

При создании загадки как художественного произведения особенно важной была наблюдательность. Авторы загадок старались максимально

точно назвать определенные цветовые идентификации скрытого в загадке. Одна из отличительных частей тела домашней птицы стала основой для белорусской вопросительной загадки: *Што такое ў чырвоных ботах рогам воду п'е?* (Гусь) [3, с. 158]. Нереальность художественного образа создала комическую ситуацию, а единственным реальным фактом и одновременно ключом к пониманию аудитории стал колороним. Подобный художественный приём использован в метафорическом вопросе о птице, являющейся национальным символом Беларуси: *У чырвоных ботах па балоце ходзіць, жабак спрытна ловіць* (Бусел) [5, с. 353]. Интересные образы созданы на основе колоронима *червоний* в украинских загадках: *Червоні коромисла через річку повисли* (Веселка) [6, с. 69]; *Червений горночок, Повно в нім крупочок, А на верху чопочок; Червена пані ма на голві чубицу, а на заді палицу* (Свербигуз) [6, с. 108].

Творческое воображение и фантазия творцов загадок не имеют границ. В фольклоре отыскиваются загадки, в которых обозначение красного цвета не является точной подсказкой отгадывающему, а указанный определением цвет, не представляется единственно возможной и чётко определяющей спецификацией. В подобных загадках цветообозначающее определение создало варианты текстов. Например, различные наименования цвета, наряду с названием *чырвоны*, используются в загадках про челнок с пряжей: *Пазаплюцю чырвоны парсючок бегае* [3, с. 223]; *Руденький вершник ходить і за собою кишки волочить* [6, с. 248]; *За жоўтым парсяткам кішачкі цягнуца* [3, с. 222]; *Жоўценькі вепручоначак між загародак бегае* [3, с. 222].

Для белорусских и украинских загадок свойственно использование нескольких цветовых определений «для облегчения расшифровывания отгадки» [12, с. 261]. Колороним *чырвоны* употребляется в сочетании с другими названиями цветов во многих текстах. Такое сочетание характерно для загадок об огне. Люди издавна используют эту природную стихию для своих нужд в сочетании с хозяйственными приспособлениями, которые в загадках также наделены цветовыми определениями. Популярным является сочетание двух колоронимов в загадках про огонь и горшок: *Чырвоны вол чорнага ліжа; Рыжы бык ды чорнага ліжа* [3, с. 255]. Другой колороним предложен в дополнение к прилагательному *чырвоны* в загадке об огне и лучине: *На беленькай кладачцы чырвоны певунок скача* (агонь па лучыне) [3, с. 273]).

Создатели фольклора обратились к использованию нескольких названий цветов в загадках о реалии, которая имеет несколько составляющих: *Чырвона, ды не дзеўка, зялёна, ды не дуброва* (Морква)

[5, с. 354]; *Червона дівчина сидить у комірчині, А коса зелена на шляху* (Морква) [6, с. 81]; *Сам червоний, а чуб зелений* (Буряк) [6, с. 80]. Использование двух колоронимов создает своеобразную экспрессивность фольклорного текста при необходимости отразить разные периоды существования одной реалии: *Як у лазню ідзе, дык чорны, як з лазні ідзе, дык чырвоны* (Рак) [5, с. 354].

Представленный фольклорный материал свидетельствует о том, что в белорусских и украинских загадках чрезвычайно часто встречается цветообозначение *чырвоны (червоний)*. Во многих загадках колороним служит ключом к разгадке. В большинстве произведений определения характеризуют природные явления соответствующего цвета. Как и в других фольклорных произведениях, в белорусских и украинских загадках встречаются колоронимы с суффиксами субъективной оценки. В загадках цветообозначающее прилагательное часто сочетается с другими колоронимами.

Литература

1. Алфёрава А.Г. Усходнеславянскія і заходнеславянскія загадкі. Вобразна-паэтычная сістэма. Мінск : Беларуская навука, 2008. 162 с.
2. Гілевіч Н.С. Паэтыка беларускіх загадак. Мінск : Выш. школа, 1976. 128 с.
3. Загадкі / рэд А.С. Фядосік. Мінск : Навука і тэхніка, 1972. 448 с.
4. Кабашнікаў К.П. Малыя жанры беларускага фальклору ў славянскім кантэксце. Мінск : Беларуская навука, 1998. 188 с.
5. Рапановіч Я.Н. Беларускія прыказкі, прымаўкі і загадкі. Выд. 2-е, дап. і перапрац. Мінск : Вышэйшая школа, 1974. 384 с.
6. Українська народна творчість : Загадки / упорядкування, вступна стаття та примітки кандидата філологічних наук І.П. Березовського. Київ : Видавництво академії наук Української РСР, 1962. 513 с.
7. Хазанова К.Л. Да пытання вивучэння моўных асаблівасцей беларускіх загадак. *Известия Гомельского государственного университета имени Ф. Скорины*. 2009. №6(57). С.110–113.
8. Хазанова К.Л. Традыцыйнае і нацыянальнае ў азначэннях беларускіх загадак. *Известия Гомельского государственного университета имени Ф. Скорины*. 2009. №1(52). С. 88–94.
9. Хазанова К.Л. Стылістычна-вобразная структура мастацкіх азначэнняў у народнай паэзіі беларусаў і ўкраінцаў. *Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. Пам'яті академіка Леоніда*

- Булаховського: Збірник наукових праць. Вип. 32. К. : «Освіта України», 2017. С. 141–145.
10. Хазанава К.Л. Аб ролі ад'ектываў у экспрэсівізацыі паэтычнага кантэксту беларускай народнай пазаабрадавай лірыкі. *Известия Гомельского государственного университета имени Ф. Скорины. Гуманитарные науки.* 2019. №1(112). С. 141–144.
11. Хазанава К. Л. Уласныя найменні ў беларускіх загадках. *Известия Гомельского государственного университета имени Ф. Скорины. Гуманитарные науки.* 2020. №4(121). С. 141–146.
12. Хазанава К.Л. Цветовая палитра языка белорусских и украинских загадок. *Українські студії в європейському контексті: зб. наук. пр.* 2020. Вип. 1. С. 256–263.
13. Хазанава К.Л. Эпитеты-приложения в белорусских и украинских загадках. *Мова і культура.* (Науковий журнал). К. : Видавничий дім Дмитра Бурого, 2020. Вип. 22. Т. V (200). С. 341–343.

Шчарбатая А.А.

*студэнтка філалагічнага факультэта
Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт
імя Францыска Скарыны*

СТРУКТУРНЫЯ МАДЭЛІ ФРАЗЕАЛАГІЗМАЎ СА ЗНАЧЭННЕМ 'УЦЯКАЦЬ' З КАМПАНЕНТАМ ДАВАЦЬ / ДАЦЬ

Анатацыя. У артыкуле разглядаюцца дзеяслоўныя фразеалагізмы з агульным кампанентам-дзеясловам даваць / даць, якія паводле свайго лексічнага значэння аб'ядноўваюцца ў адзіную групу са значэннем 'уцякаць'. Яны размяркоўваюцца паводле канкрэтных мадэлей іх структурнай арганізацыі, галоўнай прыкметай выдзялення якіх з'яўляюцца кампаненты-назоўнікі.

Ключавыя словы: фразеалагізм, кампанент даваць / даць, 'уцякаць', кампаненты-назоўнікі, семантыка, структура.

Shcherbataya A.A. Structural Models of Phraseological Units with the Meaning «Run Away» with the Give Component. The article deals with verbal phraseological units with a common component of the verb to give, which in their lexical meaning are combined into a single group with the meaning «run away».

They are distributed according to specific models of their structural organization, the main feature of which are the noun-components.

Key words: *phraseology, givecomponent, 'run away', noun-components, semantics, structure.*

У апошні час прасочваецца ўзмацненне цікавасці лінгвістаў да вывучэння адметных сярод іншых адзінак мовы фразеалагізмаў, якія не толькі ацэньваюць, характарызуюць разнастайныя дзеянні, прыкметы, уласцівасці акаляючай нас рэчаіснасці і даводзяць пэўныя правілы і нормы жыцця чалавека, але з'яўляюцца крыніцай пазнання культуры кожнага народа, перадаюць яго менталітэт, гісторыю, нацыянальна-культурную спадчыну. Нягледзячы на тое, што на сучасным этапе развіцця мовы многія пытанні фразеалогіі ўжо вывучаны, увага даследчыкаў сёння звязана перш за ўсё з так званым лінгвакультуралагічным падыходам да вывучэння мовы, які дапамагае выявіць культурную інфармацыю як спецыфіку кожнага народа праз вывучэнне яго моўных адзінак.

Большасць фразеалагізмаў са сваім цэласным значэннем у маўленні, у тэкспе, як вядома, выконваюць функцыю пэўнай часціны мовы, на аснове чаго іх падраздзяляюць на групы паводле суаднесенасці з пэўнай часцінай мовы. Сярод суадносных з часцінамі мовы найбольшую колькасць складаюць дзеяслоўныя, якія, як адзначае беларускі даследчык фразеалогіі І. Я. Лепешаў, выступаюць як «самы шматлікі семантыка-граматычны тып фразеалагізмаў (каля 2200)» [1, с. 118]. Гэта, відавочна, тлумачыцца тым, што дзеяслоў з'яўляецца актыўным сродкам утварэння фразеалагізмаў як другасных адзінак мовы, а таксама найменнем дзеянняў як галоўных паказчыкаў жыцця чалавека. Адметнай асаблівасцю дзеяслоўных фразеалагізмаў з'яўляецца іх структурная арганізацыя: у свой склад яны ўключаюць дзеяслоўны кампанент (зрэдку дзеяслоўныя фразеалагізмы не ўтрымліваюць дзеяслоўны кампанент), які нярэдка часткова захоўвае сваё значэнне, а ў большасці спалучае прамое і пераноснае значэнне, служыць фразеалагізацыі выразу.

Сярод дзеяслоўных фразеалагізмаў даволі часта адзначаюцца адзінкі з адным і тым жа дзеяслоўным кампанентам, напрыклад, адзначаюцца цэлыя групы фразеалагізмаў з дзеясловамі *аддаваць, адкрываць, вісець, глядзець, гнуць, гуляць, есці, заліваць, ліць* і інш. З ліку такіх намі выдзелена група фразеалагізмаў з кампанентам *даваць / даць* з прычыны высокай частотнасці гэтага кампанента – больш за сем дзясяткаў фразеалагізмаў, крыніцай збору якіх паслужыў найбольш поўны «Слоўнік фразеалагізмаў» беларускай літаратурнай мовы І.Я. Лепешава ў 2 тамах [2; 3], а яшчэ з прычыны рознай

фразеасемантичнай групоўкі фразеалагізмаў з гэтым кампанентам, чаму ў пэўнай ступені спрыяе аб'ём семантыкі лексем-кампанента. Так, дзеяслоў *даць* у беларускай мове ўжываецца ў некалькіх значэннях: 1) 'уручыць, перадаць з рук у рукі непасрэдна', 2) 'тое, што і прадаставіць', 3) 'атрымаць як вынік чаго-н.', 4) 'устроіць для каго-н. якое-н. грамадскае мерапрыемства', 5) 'вызначыць узрост', 6) 'выявіць якое-н. дзеянне, стан', 7) 'падвергнуць чаму-н.', 8) 'нанесці ўдар', 9) 'даручыць, вызначыць', 10) 'зрабіць што-н.' [4, с. 172].

Наша ўвага ў межах артыкула скіравана да фразеалагізмаў з агульным кампанентам-дзеясловам *даваць* толькі са значэннем 'уцякаць', паколькі яны вылучаюцца сваёй яркай выражанай эмацыянальна-экспрэсіўнай афарбоўкай, якая з'яўляецца вынікам вобразнасці і падборам залежных лексем-кампанентаў. Так, з 77 фразеалагізмаў сазначэннем 'кідацца наўцёкі, імкліва ўцякаць' выдзелена 10 адзінак, што складае 12,9 % ад агульнай колькасці. Адметнай з'яўляецца іх структурная арганізацыя: у дадзенай групе выкарыстоўваюцца 2 мадэлі ўтварэння — «*даць + назоўнік*» (9 адзінак) і «*даць + прыназоўнік + назоўнік*» (1 адзінка). Паводле абранага залежнага кампанента ў межах дадзенай семантичнай групы можна выдзеліць 4 мадэлі: 1) «*даць + назоўнік ад дзеяслова любога дзеяння*»; 2) «*даць + назоўнік ад дзеяслова са значэннем 'уцякаць'*»; 3) «*даць + немагаваны назоўнік*»; 4) «*даць + прыназоўнік + назоўнік-саматызм*».

1. Першую групу складаюць фразеалагізмы з мадэллю «*дзеяслоў + аддзеяслоўны назоўнік любога дзеяння*»: *даваць / даць маху* 'кідацца наўцёкі, імкліва ўцякаць' [2, с. 349], *даваць / даць ходу* 'кідацца наўцёкі, імкліва ўцякаць' [2, с. 353], *даваць / даць цягу* 'кідацца наўцёкі, імкліва ўцякаць' [2, с. 353]. Тут выключную ролю адыгрываюць менавіта назоўнікавыя кампаненты, якія, па сутнасці, паўтараюць дзеянне, названае дзеяслоўным кампанентам і сумяшчаюць у сабе значэнне прадметнасці і працэсу. Кампаненты-назоўнікі ў структуры дадзеных фразеалагізмаў утварыліся ад адпаведных дзеясловаў: *мах* ужываецца для абазначэння хуткага руху, утвораны ад дзеяслова *махнуць – махаць* [4, с. 338], *ход* – ад *хадзіць, цяга* – ад *цягаць (цяга – 'сіла, пра дапамозе якой перамяшчаецца што-н., а таксама крыніца той сілы'* [4, с. 738]). Як бачым, фразеалагізмы з паўторам наймення дзеяння служаць не толькі для абазначэння ўцякання, але і для выражэння экспрэсіі яго выканання, дадатковай характарыстыкі праз сему 'імкліва'. Менавіта дзякуючы таму, што пералічаныя назоўнікі ўтварыліся ад адпаведных дзеясловаў, спалучальнасць дзеяслова і аддзеяслоўнага назоўніка выражае экспрэсіўна-эмацыянальную афарбоўку гэтых адзінак, выяўляе дадатковыя характарыстыкі гэтага дзеяння.

2. Другую мадэль складаюць фразеалагізмы, які ў сваёй структуры, акрамя дзеяслова *даваць* / *даць*, маюць назоўнік, які ўтвораны ад адпаведнага дзеяслова з агульным значэннем ‘уцякаць’: *даваць* / *даць дзёру* (*дзерака*) ‘кідацца наўцёкі, імкліва ўцякаць’ [1, с. 343], *даваць* (*задаваць*) / *даць* (*задаць*) *драла* ‘кідацца наўцёкі, імкліва ўцякаць’ [1, с. 343], *даваць* (*задаваць*) / *даць* (*задаць*) *драпака* ‘кідацца наўцёкі, імкліва ўцякаць’ [1, с. 344], *даваць* / *даць махні-драла* ‘кідацца наўцёкі, імкліва ўцякаць’ [1, с. 349]. Кожны з назоўнікавых кампанентаў у складзе дадзеных фразеалагізмаў семантычна раўназначны дзеяслову ‘ўцякаць’: *дзёр* – ‘тое, што драла, наўцёкі’ [4, с. 178]; *драпак* утварыўся ад дзеяслова *драпаць* – ‘паспешна адступаць, хутка бегчы наўцёкі’ [4, с. 183]; *махні-драла* у межах фразеалагізма набывае знешні выгляд назоўніка, які паводле ўтварэння звязаны з двума дзеясловамі: *махні* (загадны лад ад дзеяслова *махнуць*) і *драла* – ‘уцякаць колькі сілы’ [4, с. 183].

3. Асобную групу ўтвараюць фразеалагізмы, якія ў сваім кампанентным складзе змяшчаюць нематываваны назоўнік, што страціў сваё семантычнае значэнне: *даваць* / *даць лататы* ‘кідацца наўцёкі, імкліва ўцякаць’ [1, с. 345] і *даваць* (*задаваць*) *стракача* / *даць* (*задаць*) *стракача* ‘кідацца наўцёкі, імкліва ўцякаць’ [1, с. 347]. На думку І. Я. Лепешава, «*даць лататы* – нематываваная фразеалагічная адзінка, пазбаўленая свайго семантычнага вобраза», апошні кампанент якой «адносіцца да ліку гукапераймальных: сваім складам (лата-та) ён нагадвае гукі, характэрныя для дзеяння, названага гэтым словам (тупат ног уцекача)» [4, с. 105]. А на конт другой фразеалагічнай адзінкі В.М. Макіенка адзначае, што «фразеологізм *задаць стрекоча*, напрыклад, на поверку оказывається лишь результатом эксплицирования глагола *стрекать* – ‘бежать’» [6, с. 184]. Дадзеныя кампаненты з’яўляюцца семантычна “цёмнымі”, і таму яны не выкарыстоўваюцца ў актыўным моўным ужытку. Сёння дадзеныя назоўнікі мы можам сустрэць толькі ў названых фразеалагізмах – *даваць* / *даць лататы* і *даваць* (*задаваць*) *стракача* / *даць* (*задаць*) *стракача* як напамінак пра культурна-гістарычны вопыт нашых продкаў.

4. І быў выдзелены адзіны фразеалагізм са значэннем ‘уцякаць’, які ў сваім кампанентным складзе змяшчае саматызм (ад грэч. *soma* – цела): *даваць* / *даць у ногі* ‘кідацца наўцёкі, імкліва ўцякаць’ [1, с. 352], утвораны па мадэлі *дзеяслоў* + *прыназоўнік* + *назоўнік*. Кампанент *ногі* ў народнай свядомасці беларусаў надзелены шматлікай сімволікай – ‘апора’, ‘самастойнасць’, ‘незалежнасць’, ‘перамяшчальная функцыя’, а таму ў аснове фразеалагізма ляжыць антропная метафара, у якой імклівае ўцяканне прыпадабняецца да хуткага перамяшчэння чалавека на нагах у прасторы.

Такім чынам, аналіз фразеалагізмаў з кампанентам-дзеясловам *даваць / даць*, якія складаюць групу з агульным лексічным значэннем ‘уцякаць’, дазволіў выявіць метафарычнасць мыслення чалавека, ролю адбору залежных кампанентаў-назоўнікаў, якія (у большасці выпадкаў) з’яўляюцца вытворнымі ад адпаведных дзеясловаў, дзякуючы чаму паміж кампанентамі фразеалагізмаў усталёўваюцца больш цесныя і моцныя сувязі, больш выразна выступае экспрэсіўна-эмацыянальная афарбоўка гэтых адзінак, больш значная семантыка.

Літаратура

1. Лепешаў І.Я. Фразеалогія сучаснай беларускай мовы : вучэб. дапам. для філал. фак. ВНУ. Мінск : Выш. шк., 1998. 271 с.
2. Лепешаў І.Я. Слоўнік фразеалагізмаў: у 2 т. Т. 1: А – Л. Мінск : Беларус. Энцыклапедыя імя П. Броўкі, 2008. 672 с.
3. Лепешаў І.Я. Слоўнік фразеалагізмаў: у 2 т. Т. 2: М – Я. Мінск : Беларус. Энцыклапедыя імя П. Броўкі, 2008. 704 с.
4. Лепешаў І.Я. Этымалагічны слоўнік фразеалагізмаў. Мінск : БелЭН, 2004. 448 с.
5. Тлумачальны слоўнік беларускай літаратурнай мовы: Больш за 65000 слоў / Пад рэдакцыяй М.Р. Судніка, М.Н. Крыўко; Афармленне А.М. Хількевіча. 2-е выд. Мінск : БелЭН, 1999. 784 с.
6. Мокиенко В.М. Славянская фразеология: учеб. пособие для вузов по спец. «Рус. яз. и лит.». 2-е изд., испр. и доп. М. : Высш. шк., 1989. 287 с.

ПЕДАГОГІЧНІ СТУДІЇ ТА ІКТ

Деркачова О.С.

доктор філологічних наук,
професор кафедри педагогіки початкової освіти
Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника

ІНТЕРАКТИВНИЙ ПЛАКАТ ЯК СУЧАСНИЙ ЗАСІБ НАВЧАННЯ (на прикладі дисципліни «Література та інклюзія»)

***Анотація.** Стаття присвячена сучасним інтерактивним засобам навчання у вищій школі, зокрема освітнім можливостям інтерактивних плакатів. Їх створення та використання розглянуто на прикладі вивчення дисципліни «Література та інклюзія».*

***Ключові слова:** освітній процес, вища школа, засоби навчання, інтерактивний плакат, дистанційна освіта.*

***Derkachova O.S. Interactive Poster as a Modern Learning Tool (on the Example of the Discipline «Literature and Inclusion»).** The article is devoted to modern interactive teaching aids in higher education, in particular the educational opportunities of interactive posters. Their creation and use are considered on the example of studying the discipline «Literature and Inclusion».*

***Key words:** educational process, higher school, teaching aids, interactive poster, online education.*

Про ефективні та сучасні засоби навчання ми говоримо завжди, адже вони допомагають представити навчальний матеріал по-іншому, зацікавити тих, хто вчиться, сприяють розвитку творчого потенціалу. Потреба в них стала ще очевиднішою та нагальнішою з березня 2020 року, коли дистанційна освіта залишилася єдиною альтернативою та можливістю у нашому просторі. Постановою Кабміну України № 215 від 11 березня 2020 року було введено карантин, а це означало перехід до дистанційного навчання, а відтак використання тих методів та форм, що забезпечили би ефективність та комфорт всім учасникам освітнього процесу.

Відтак використання різноманітних онлайн-платформ як для проведення занять, так і для виконання різних видів робіт стає все популярнішим. Вони зручні та ефективні у використанні, полегшують роботу як викладачу, так і студенту. Чимало із них використовуємо у роботі під час вивчення дисципліни «Література та інклюзія» як на лекціях, так і практичних, а також для виконання самостійних робіт. У нашому

дослідженні хочемо звернути увагу на особливості створення інтерактивних плакатів та їхню роль у рецепції художнього тексту.

«Інтерактивний плакат – це спосіб візуалізації інформації на основі одного зображення, до якого «мітками» (інтерактивними точками) прикріплюються посилання на вебресурси, інтернет-документи, мультимедійні об'єкти: відео, аудіо, презентації, слайд-шоу, ігри, опитування тощо» [8]. Особливість таких плакатів – інтерактивна навігація (графіка, звук, текст).

До теми інтерактивних плакатів зверталися А. Андрейканіч, П. Бельчев, А. Єрмохіна, Б. Затинайченко, Т. Круш, С. Литвинова, С. Савінкіна, Т. Таблер, Г. Ткачук, М. Тюменцева, О. Чикунова, визначаючи їхні змістово-структурні особливості, подаючи варіанти класифікацій та аналізуючи складові компоненти.

С. Литвинова визначає інтерактивний плакат «як електронний освітній засіб нового типу, який забезпечує високий рівень задіявання інформаційних каналів сприйняття наочності навчального процесу. У цифрових освітніх ресурсах цього типу інформація пред'являється не відразу, вона «розвертається» залежно від управляючих дій користувача. Інтерактивний плакат як ніякий інший засіб дозволяє варіювати рівень занурення в тему» [6]. Серед особливостей виділяють наступні: простота у використанні, багатий візуальний матеріал, висока інтерактивність, навчальний матеріал представлений логічно завершеними фрагментами [4].

Дедалі більше вчителів використовують інтерактивні плакати на уроках, наприклад, під час пояснення нового матеріалу. Звісно, можна використати вже готові, але створений власноруч дозволить обрати власний неповторний стиль, розставити необхідні акценти, оновити його за потреби тощо. Саме це вчать робити студенти під час вивчення дисципліни «Література та інклюзія», адже інтерактивний плакат – це не тільки вправне володіння цифровими технологіями, опанування онлайн-платформам, а й вміння підібрати необхідний мультимедійний контент, вибрати найважливіше, не перенасичувати, але й не обмежувати.

Важливу роль відіграє підготовчий етап у процесі створення інтерактивних плакатів:



Наступний етап – вибір платформи, на якій буде створюватися плакат. Найчастіше ми використовуємо Genial.ly, Glogster, ThingLink, Canva. Найголовніших причин кілька: студенти ознайомлені з роботою на них, зручність у використанні, студентські вподобання.

Перші інтерактивні плакати ми запропонували студентам створити до онлайн-захисту курсових як альтернативу звичайним, традиційними презентаціям. Це був доречний вибір, адже студенти мали готові структуру та зміст роботи, а також необхідний матеріал, що дозволив би створити їм перший такий плакат.

За qr-кодами можна подивитися кілька з них:



Нижче – окремі елементи одного із них:



Однією з типових помилок під час створення інтерактивних плакатів як візуалізації художнього тексту є те, що студент (студентка) переймаються більше формою, картинкою, а не змістом. Підготовка плакатів за матеріалами курсової роботи зняла цей момент, адже головна задача була трансформувати вже наявний матеріал відповідним чином, не здійснюючи додаткової пошукової роботи. На цьому етапі головними завданнями були опанування відповідної платформи і адаптація матеріалу курсової роботи. Також це був ідеальний варіант під час онлайн-захисту курсових.

Плакати, створені студентами під час вивчення дисципліни «Література та інклюзія», стосувалися інклюзивних художніх творів та їхніх авторів. Таким чином, вони включали основні факти письменницьких життєписів, фотографії, відео (інтерв'ю, зустрічі з читачами), а також містили відомості про твори, буктрейлери, цитати, характеристики персонажів. Іноді студенти обирали інтерактивний плакат (його спрощену форму) як варіант відповіді на онлайн-практичному занятті про письменника чи про твір. Приклади, створені студентами четвертого курсу спеціальності «Початкова освіта» для відповідей на практичних заняттях, можна переглянути за qr-кодами:



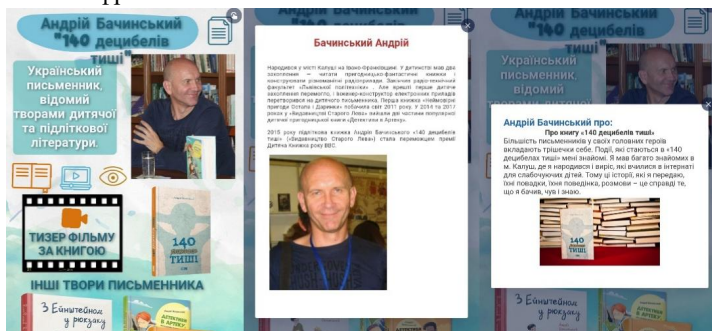
А ось окремі їхні елементи:



Приклади інтерактивних плакатів за кодами:



Нижче – фрагменти з них:





Студенти намагалися врівноважити ілюстративний та текстовий матеріал, це не завжди вдавалося через брак досвіду, а також надмірне захоплення біографічним відеоматеріалом, за яким міг губитися як автор, так і сам твір, або ж надмірне перевантаження плакатів текстом через невміння виділяти головне.

Для створення таких плакатів студентам необхідно було опрацювати біографію автора, прочитати його твір, переглянути наявний медійний контент, відкинути зайвий, неякісний чи неправдивий. Такий вид роботи допомагає по-іншому подивитися на художній твір, звернути увагу на деталі, на які раніше не зверталось уваги, вчить виокремлювати головне з письменницької біографії та твору, візуалізує вивчений матеріал. Важливу роль відіграє усний (тепер – онлайн) захист таких плакатів, адже він демонструє рівень володіння опрацьованим матеріалом, вміння оперувати фактами та препарувати художній текст. У підручнику «Література та інклюзія» пропонуємо студентам інформацію про цифрові інструменти роботи з художнім текстом та поради щодо їх використання, наприклад, у характеристиці персонажів [2]. Щодо використання інтерактивних плакатів у подальшій педагогічній діяльності майбутніх учителів, то ми рекомендували їм чітко сформулювати концепцію майбутнього плаката, розставити акценти, перш за все, визначивши, на яких саме уроках ми його використовуватимемо. Наприклад, можна обмежитися лише біографією автора або тим твором, що пропонується для вивчення, можна створити інтерактивний плакат за певною тематикою, що засвідчуватиме вміння систематизувати та узагальнювати, шукати спільне та відмінне, тощо. Далі – обрати ключові моменти, які будуть представлені на плакаті у першу чергу,

підібрати відповідний якісний медійний контент, ретельно опрацювати текстовий матеріал з можливою його трансформацією у схеми та таблиці.

Однією з небезпек сучасного онлайн-навчання вважають надмірне захоплення цифровими технологіями, оскільки сучасний вчитель та учень опинилися у ситуації неминучої та суцільної гаджетизації. Проте В. Співаковський переконує: «Ніякої особливо шкідливої залежності не існує. У кожного покоління свої страхи і паніки. Минулі покоління пережили залежність від радіоприймачів, починаючи від постійного їх слухання до позамежного конструювання. І нічого страшного не сталося. Потім горнулися до телевізорів, і теж суспільство «гарчало». Потім дісталось комп'ютерам, які оголошували шкідливими, тепер бурчання перейшло на планшети і смартфони».

На нашу думку, важливо пам'ятати, що той же ж інтерактивний плакат – лише один з видів роботи, що не виключає, як у випадку дисципліни «Література та інклюзія», розмови про автора, текст, персонажів тощо. У процесі підготовки інтерактивних літературних плакатів важливо звертати увагу на те, що форма та зміст повинні бути взаємопов'язані та врівноважені, що графіка, відео, ілюстрації – лише додаткова складова до фактів біографії та аналізу художнього твору. Готуючи ці плакати, студенти пропрацьовують проблематику інклюзивного твору, визначають систему персонажів, додатково акцентуємо на тому, що не варто надмір, а то й взагалі, акцентувати на інвалідності головного героя, потрібно зосереджуватися на рисах його характеру та вчинках та на структурно-композиційних особливостях твору.

Дисципліна «Література та інклюзія» вивчається студентами педагогічних спеціальностей Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, тобто майбутніми вчителями початкової школи. Тому створення таких плакатів – це не лише вид роботи, що урізноманітнює освітній процес, активізує діяльність студента (студентки), розкриває його (її) творчий потенціал, дозволяє оптимізувати роботу під час дистанційного навчання, а й дає можливість набутти тих навичок та вмінь, що знадобляться у їхній майбутній професійній діяльності.

Література

1. Бельчев П.В. Інтерактивний електронний плакат як сучасний дидактичний засіб навчання фізики в загальноосвітній школі. *Педагогічні науки*. 2011. №2. С. 73–77.
2. Деркачова О., Ушневич С. Література та інклюзія. Брустурів: Дискурс, 2020. 288 с.

3. Інтерактивний плакат як сучасний засіб навчання. URL: https://urok.osvita.ua/materials/edu_technology/38576/
4. Круш Т.А. Застосування інтерактивних плакатів у процесі вивчення української мови в загальноосвітніх навчальних закладах. URL: http://library.vspu.net/jspui/bitstream/123456789/1384/1/41_v-84-87.pdf.
5. Литвинова С.Г. До питання експертизи якості електронних освітніх ресурсів. Інформаційні технології і засоби навчання. 2013. Т. 34, №2. URL: <http://journal.iitta.gov.ua/index.php/itlt/article/view/812#.VeqFn0Pg21t>.
6. Литвинова С., Мамута М., Рибалко О. Моделювання інтерактивних електронних плакатів. ФМО. 2018. №4 (18). С. 96–100.
7. Рибалко О. Створення та застосування інтерактивних електронних таблиць на уроках математики в початкових класах. Інформаційні технології і засоби навчання. 2016. Т. 53, №3. URL: <http://lib.iitta.gov.ua/704898/1/1373-5483-1-PB.pdf> (дата звернення: 17.03.2021).
8. Сервіси для створення інтерактивних плакатів: наочність нового покоління. URL: <https://naurok.com.ua/post/servisi-dlya-stvorennya-interaktivnih-plakativ-naochnist-novogo-pokolinnya>.

Курлянський С.С.

вчитель інформатики

*КЗ ЗСО «Червоногригорівська загальноосвітня школа І-ІІІ ступенів
Червоногригорівської селищної ради»*

НАВЧАННЯ ПРОЕКТНИЙ ДІЯЛЬНОСТІ ЗАСОБАМИ МВОК PROMETHEUS

***Анотація.** У статті розглядаються онлайн курси на платформі Prometheus, які призначені для опанування проектною діяльністю. Зазначається, що масові відкриті онлайн курси забезпечують відкритість освіти, містять онлайн курси на різну тематику. У статті аналізуються онлайн курси «Логіко-структурний підхід у розробці проектної заявки», «Підготовка та впровадження проектів розвитку громад», «Сучасне керівництво проектами - мистецтво порушення правил» з точки зору структури та особливостей проходження.*

***Ключові слова:** масові відкриті онлайн курси, проектна діяльність, електронне навчання, Prometheus.*

Kurlianskyi S.S. Training of Project Activity by Means of MOOC Prometheus. The article discusses online courses on the Prometheus platform, which are designed to master project activities. It is noted that mass open online courses provide open education, contain online courses on various topics. The article analyzes online courses «Logical-structural approach in project application development», «Preparation and implementation of community development projects», «Modern project management – the art of breaking the rules» in terms of structure and features of the passage.

Keywords: mass open online courses, project activities, e-learning, Prometheus

Сьогодні освітній процес відрізняється різноманітністю форм та методів провадження освітньої діяльності. Це пов'язано декількома факторами, серед яких слід виділити:

- підвищення вимог до підготовки майбутніх фахівців;
- повсюдне застосування засобів інформаційно-комунікаційних технологій, що призвело до стрімкого розвитку процесів інформатизації суспільства та освіти зокрема [3, с. 196];
- впровадження компетентнісного підходу у процес підготовки здобувачів вищої освіти, що дозволило розширити можливості їх працевлаштування та забезпечити студентоцентризований підхід [10, с. 195];
- карантинні заходи, у тому числі забезпечення онлайн освіти, на рівні держави та окремих закладів освіти [12, 89], що викликані коронавірусною інфекцією.

Поєднання зазначених вище тенденцій актуалізує потребу в організації освітнього процесу з використанням інформаційно-комунікаційних технологій (ІКТ), зокрема систем дистанційного навчання, хмаро-орієнтованих середовищ [4, с. 31] та масових відкритих онлайн курсів (МВОК). Така різноманітність технологій дозволить забезпечити якісний освітній процес в карантинних умовах, розширити можливості аудиторної роботи, індивідуалізувати навчання здобувачів вищої освіти [11, с. 120], мати доступ до навчальних матеріалів у будь-який час значну кількість разів. Крім того, впровадження ІКТ в освітню діяльність можна сприяє інтенсифікації навчання, підготовці студентів до комфортного перебування в інформаційному суспільстві.

Поряд із такими сучасними засобами, як електронні посібники [2, с. 22], зараз активно стали розвиватися масові відкриті онлайн курси, які повною мірою забезпечують принципи відкритості та доступності освіти, незалежність від соціального та фінансового становища, місця проживання

тощо. Їх можна використовувати як елемент змішаного навчання, для підвищення кваліфікації викладачів та вчителів [1], саморозвитку тощо. Поряд із відомими англомовними МВОК, такими як Coursera, edX, в україномовному регіоні популярністю стали користуватися україномовні онлайн платформи, зокрема Prometheus, EdEra, ВУМ, Онлайн-освіта [9, с. 168] та ін.

У нашому дослідженні звернемо увагу на онлайн платформу Prometheus, яка має на меті надати безкоштовне онлайн навчання для кожного, хто хоче здобувати знання та займатись саморозвитком. Усі курси розроблені найвідомішими викладачами, вчителями, провідними науковцями тощо. Що дає змогу для різнопланового розвитку для різних верств суспільства. Курси, які висвітлені на платформі Prometheus, можуть мати різну структуру, містити різні методики викладання інформації, різноманітні завдання, які пропонують організатори та модератори сайту для високого рівня обізнаності. У разі успішного проходження навчання надається електронний сертифікат, який має власний номер.

Онлайн платформа Prometheus має декілька онлайн курсів, присвячених проектній діяльності, а саме:

1. «Логіко-структурний підхід у розробці проектної заявки».
2. «Підготовка та впровадження проектів розвитку громад».
3. «Сучасне керівництво проектами – мистецтво порушення правил».

Ці курси обрано не навмання, а через те, що їх напрям схожий, бо за мету вони ставлять допомогти розвивати проектну діяльність, та щоб користувачі мали відповідні знання. Слід зазначити, що у наш час проектна діяльність є однією з найпопулярніших у світі, адже надає можливість самореалізувати власні бажання, розвивати себе, розширювати свій кругозір та кордони власних знань. Та найголовніше, проектна діяльність потрібна для того, щоб кожен користувач мав змогу орієнтуватись в інформаційному потоці, самостійно приймати рішення та робити правильні висновки. Переглянути спільні особливості та певні розбіжності зазначених вище курсів можливо у табл. 1.

Порівнявши кожен з курсів, можливо дійти висновку, що вони є сучасними та не схожими один на одного. До кожного курсу надані різні матеріали для ознайомлення та вивчення тем. Якщо розглядати курс «Логіко-структурний підхід у розробці проектної заявки» то одразу зрозуміло, що він створений для швидкого ознайомлення з базовою інформацією. Для опанування курсом користувачу пропонується лише чотири тижня, під час проходження кожного тижня надається тестове завдання, для перевірки знань та засвоєння інформації.

Порівняльний аналіз структури курсів на платформі Prometheus

Назва онлайн курсу	Критерії								
	кількість тижнів	кількість балів	кількість тестів	фінальний іспит	відсоток успішності	огляд інформації	обговорення	відео	творчі завдання
«Логіко-структурний підхід у розробці проектної заявки»	4	100	4	–	61	1	9	4	–
«Підготовка та впровадження проектів розвитку громад»	4	100	5	–	60	–	349	23	1
«Сучасне керівництво проектами - мистецтво порушення правил»	4	100	4	–	60	–	302	25	–

Кожен тест поділяється на частини, кількість питань у частинах різниться (максимум 10 питань). Іноді під час проходження тестів виникають труднощі, оскільки варіантів відповідей більше ніж 4. При цьому правильна відповідь може бути лише одна, хоча у варіантах відповідей надається таке трактування «Відповідь 1, 2», «Жодного правильного варіанту», «Всі відповіді правильні» тощо. Такі формулювання та створення тестів плутають користувачів та збивають з думок, але таким чином знижують відсоток вгадування. Доцільним та цікавим є те, що під час тестування з'являються різні типи запитань, на які потрібно давати різні відповіді, або обрати з зазначених точне формулювання, або дати відповідь «Так» чи «Ні» тощо. За проходження кожного тесту можливо отримати максимальний бал – 20. Для того щоб покращити свій бал, дається 2 спроби, при цьому на екрані відображаються помилки та правильні відповіді. Після цього останні результати користувача надсилаються організаторам курсу.

Після кожного тижня користувачу стають доступні додаткові матеріали, які містять посібник, презентацію та додатки до тестових завдань. За допомогою таких додатків у користувачів платформи Prometheus є змога у будь-який час відкрити необхідну інформацію та ще раз ознайомитись з нею. Для проходження та отримання сертифікату про набуті навички та знання, орієнтування у цьому напрямку, необхідно набрати не менше 61% правильних відповідей на тестові завдання. Після чого в кабінеті можливо переглянути сертифікат через декілька днів. Якщо сертифікат не надійшов, необхідно звернутись до адміністратора проекту.

Що стосується проекту «Підготовка та впровадження проектів розвитку громад», він значно відрізняється від попереднього. Цей курс буде цікавим для органів місцевої влади, представників громадської влади, молоді, яка хоче бути у центрі попиту та розвитку. Він допомагає та пояснює, як швидко та ефективно залучувати людей до проекту, де знайти кошти, як правильно обирати діючий проект, на який буде попит тощо.

Слід зазначити, що громада є динамічною організацією відкритого типу, яка має власні управлінські суб'єкти, кожний з яких характеризується певною функціональністю [7, с. 40]. Як і інші організації, для забезпечення вони використовують різні засоби ІКТ, як-от: систему електронного документообігу, сайт-візитку, електронну систему звернень тощо [6, с. 139].

Для того, щоб зрозуміти суть проектної діяльності в громадах, необхідно пройти цей курс, який триває 4 тижні. У кожному тижні є завдання та лекція, яка складається з декількох відео-уроків: 1 тиждень – 5 лекцій, 2 тиждень – 8 лекцій, 3 тиждень – 7 лекцій, 4 тиждень – 4 лекцій. Лекції подані у вигляді відео-уроків, які проводить Василь Кашевський. Всі його слова та навчальні матеріали підтверджуються графіками та презентаціями, які він декламує під час навчання.

Після ознайомлення з матеріалом необхідно пройти опитування, причому кожен з тестів налічує максимум 20 балів. У кожному з тестів лише по 10 запитань, запитання побудовані за наданою інформацією під час відео-навчання. Відповіді побудовані логічно та цікаво, але є питання, які передбачають більше ніж одну правильну відповідь, наприклад «Всі попередні відповіді правильні» або «Правильно 1, 2» тощо. Для вдалого проходження тестів також надається 2 спроби, після чого відповіді автоматично зберігаються у системі.

Цікавим є те, що у цьому курсі є одне практичне заняття, яке надається на 4 тижні. Завдання полягає у тому, що необхідно підготувати оцінку проекту для розвитку громади. Під час виконання завдання відбувається активне обговорення проекту, зважуються та оцінюються всі

його недоліки та перспективи. Обговорення відбувається під постійним спогляданням куратора, який націлює користувачів на правильне рішення. Але це завдання можливо пройти лише під час відкриття та проходження цього курсу, потім воно не дійсне.

В кінці курсу користувачу пропонується означитися із рубрикою «Рекомендовані матеріали», де завантажено документи з переліком необхідної літератури для розвитку та детального розуміння у сфері проектної діяльності. Всі посилання є діючими, що пришвидшує пошуки інформації. Для отримання електронного сертифікату необхідно набрати щонайменше 60% правильних відповідей за тести та вивчений матеріал. Електронний сертифікат автоматично генерується через 2-3 дні.

Онлайн курс під назвою «Сучасне керівництво проектами - мистецтво порушення правил» спрямований на пояснення ролі комунікацій в управлінні проектами. Під час вивчення та розглядання проекту можливе знаходження та використання нових методів комунікації, розуміння проблем проектної діяльності, знаходження шляхів їх вирішення, пошук та залучення нових людей до проекту, пояснення діючих стратегій тощо.

Курс передбачає 4 тижня навчання, в них вміщено 5 модулів та 4 тести. Кожен з модулів має свою назву та проблему для розгляду, її вирішення. Інформацію у модулі подано у форматі відео: 1 модуль – 4 відео, 2 модуль – 6 відео, 3 модуль – 2 відео, 4 модуль – 8 відео, 5 модуль – 5 відео. Куратором проекту та лектором є Сергій Гвдзьов. На останньому тижні вивчення перед проходженням тестування надаються головні тези до курсу, у яких узагальнюється інформація, яка викладалась протягом всього часу.

За проходження кожного тесту надається максимум 25 балів. У користувача є змога 2 рази підвищити рівень проходження завдань. У кожному з тестів лише по 10 запитань, при чому питання побудовані різним чином (відповіді складаються з 2 або 4 відповідей, з них лише 1 вірна). Для отримання сертифікату необхідно набрати 60% правильних відповідей, після чого користувачам буде надісланий сертифікат про проходження курсу.

Сіл зазначити, що застосування МВОК у навчальному процесі та під час сомоосвіти повинно передбачати дотримання певних дидактичних умов та аналізу інформації, що утворюється у процесі проходження онлайн курсів. Звісно, аналіз забраної інформації за допомогою тестування або опитування можна здійснювати уручну. Однак, з цією задачею можуть впоратися інтелектуальні програмні комплекси, зокрема експертні системи [8, с. 28], які дозволяють отримати високоефективні рішення на основі введених початкових даних. У цьому сенсі мультиагентні інтелектуальні

системи стають у нагоді під час аналізу контенту для використання масових відкритих онлайн курсів [5, с. 81].

Отже, навчаючись в онлайн режимі, можна не лише здобувати знання, а й спілкуватись з викладачами, слухачами курсу. Нині україномовні платформи в онлайні пропонують своїм користувачам розвивати потрібні компетентності у процесі вивчення будь-якого курсу. Однією з відомих онлайн платформ є МВОК Prometheus. Запропоновані на онлайн платформі курси «Логіко-структурний підхід у розробці проектної заявки», «Підготовка та впровадження проєктів розвитку громад», «Сучасне керівництво проєктами - мистецтво порушення правил» присвячені одній спільній меті – правильному оформленню проектної заявки. Вони мають різну кількість навчальних елементів (лекцій, тем, тестів, відеоматеріалів, тижнів, творчих завдань, модулів), однак в їх основі закладено проектну складову.

Література

4. Белейчик А.В. Використання освітніх онлайн-середовищ для професійного розвитку вчителів інформатики. URL: <http://elar.ippo.edu.te.ua:8080/bitstream/123456789/3994/1/Beleychik.pdf>.
5. Вакалюк Т.А., Кончаківський Ю.О. Переваги використання електронних посібників у навчальних закладах України. *Комп'ютер у школі та сім'ї*. 2014. Т. 4. С. 22–24.
6. Кивлюк О.П. Глобалізація та інформатизація освіти в предметному полі філософії освіти. *Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії*. 2014. №57. С. 192–200.
7. Коротун О.В. Система управління навчанням Canvas як компонент хмаро орієнтованого навчального середовища. *Science and Education a New Dimension. Pedagogy and Psychology*. 2016. Т. 93. №. IV (45). С. 30–33.
8. Красовська Г.В. Аналіз підходів до побудови мультиагентної інтелектуальної системи курування контентом МВОК. *Управління розвитком складних систем*. 2017. №32. С. 81–85.
9. Мазур О. Комунікаційних технологій у діяльності об'єднаних територіальних громад. *Матеріали наук.-практ. конф. за міжнародною участю «Науково-практичне забезпечення розвитку та співробітництва об'єднаних територіальних громад»* (24 жовтня – 24 листопада 2016 р., м. Дніпро). С. 139–141.
10. Монастирський Г.Л., Савчук Д.М. Модернізаційний підхід до управління економічним розвитком громад. *Проблеми інноваційно-інвестиційного розвитку. Серія: Економіка та менеджмент*. 2018. №15. С. 38–46.

11. Осадчий В.В., Шаров С.В., Лубко Д.В. Інтелектуальні інформаційні системи: навч. посіб. Мелітополь: Вид-во МДПУ ім. Б. Хмельницького, 2015. 144 с.
12. Петренко С. Сутність та особливості українських платформ масових відкритих онлайн-курсів (МВОК). *Інноватика у вихованні*. 2020. № 11. С. 165–173.
13. Шаров С.В. Компетентнісний підхід: переваги, структура та особливості. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В.О. Сухомлинського. Серія: Педагогічні науки*. 2018. №4. С. 194–199.
14. Шарова Т.М., Шаров С.В. Електронне навчання: дієвий формат освіти. *Академічна культура дослідника в освітньому просторі: європейський та національний досвід: зб. матеріалів II Міжнар. наук.-практ. конф.* (м. Суми, 16-17 травня 2019 року). С. 119–123.
15. Шевченко В.Е. Організація онлайн-навчання під час карантину через COVID19. *Технологія і техніка друкарства*. 2020. №1-2 (67-68). С. 87–96.

Лубко Д.В.

кандидат технічних наук,
доцент кафедри комп'ютерних наук

Шаров С.В.

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри комп'ютерних наук
Таврійський державний агротехнологічний університет
імені Дмитра Моторного

НАПРЯМКИ ВИКОРИСТАННЯ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИХ СИСТЕМ В ОСВІТНЬОМУ ПРОЦЕСІ

Анотація. Стаття присвячена огляду різних типів інтелектуальних систем, що застосовуються в освітніх цілях. Звертається увагу на особливостях експертних навчальних систем, інтелектуальних адаптивних систем, мультиагентних інтелектуальних систем тощо. Зазначається, що інтелектуальні системи є ефективним засобом підвищення якості управління та навчання, у тому числі освіти упродовж життя.

Ключові слова: інтелектуальні системи, штучний інтелект, вища освіта, освіта дорослих.

Lubko D.V. Areas of use of intelligent systems in the educational process.

The article is devoted to an overview of different types of intelligent systems used for educational purposes. Attention is paid to the features of expert training systems, intelligent adaptive systems, multi-agent intelligent systems, etc. It is noted that intelligent systems are an effective means of improving the quality of management and learning, including lifelong learning.

Key words: *intelligent systems, artificial intelligence, higher education, adult education.*

Сьогодні ми спостерігаємо за стрімким розвитком технологій, які інтегрувалися у значну кількість сфер діяльності людини. Поряд із розвитком інформаційного суспільства, актуальності набуває потреба у підготовці фахівців, здатних виконувати свої обов'язки на професійному рівні та навчатися упродовж життя. Це неможливо досягти без постійного процесу освіти та самоосвіти, який в сучасних умовах забезпечуються через використання різних форм та технологій.

Одним із ефективних напрямків інформатизації освіти та забезпечення освіти упродовж життя є використання електронних засобів навчального призначення, під якими розуміємо програмно-педагогічні засоби, електронні підручники, комп'ютерні тренажери тощо. Водночас, стрімкий технологічний розвиток, поява мобільного зв'язку та Internet призвели до розповсюдження багатокористувацьких навчальних систем та електронних освітніх ресурсів. Їх перевага полягає у забезпеченні відкритості освіти, незалежності від фізичного розташування мережевого програмного забезпечення, можливості одночасного використання значною кількістю користувачів [7, с. 69]. Сучасні технології, пов'язані з використанням ІКТ, надали змогу розширити можливості отримання освіти. У першу чергу це стосується застосування мережі Internet, зокрема хмаро орієнтованих середовищ [6, с. 230], технологій змішаного та машинного навчання. Зазначені технології та засоби надають змогу реалізувати функції масовості та відкритості, врахування індивідуального режиму засвоєння знань та ін.

Одним із поширених засобів електронної освіти (e-Learning) є дистанційне навчання, яке з успіхом може бути застосоване для підтримки освітнього процесу у закладах вищої освіти, безперервного навчання [2, с. 37], відкритої освіти дорослих [9, с. 241] та ін. Слід зазначити, що системи дистанційного навчання постійно розвиваються, мають унікальні інструменти та засоби для покращення освітнього процесу упродовж життя. Вони надають змогу зменшити час на розробку курсів, забезпечити ефективний зворотній зв'язок, зменшити системні помилки [4, с. 11] на рівні створення програмного коду, наповнення освітнього контенту тощо.

Використання елементів штучного інтелекту в освітніх навчальних системах дозволяє перекласти частину обов'язків людини (в даному випадку викладача) на комп'ютерну техніку. Основою для побудови штучного інтелекту є мозок людини [1, с. 9]. До характеристик інтелектуальних систем відносяться аналітичні можливості (здатність до вирішення слабоформалізованих задач), комунікативні здібності (здатність до взаємодії з конкретним користувачем на природній мові), адаптивність (здатність до розвитку в залежності від об'єктивних змін системи) та здатність до самонавчання (здатність до генерації нових знань на основі вже існуючих) [11, с. 71].

Застосування елементів штучного інтелекту під час організації електронного навчання повинно передбачати моделювання діяльності викладача при довільних умовах, які характеризуються певною невизначеністю [4, с. 9]. Як наслідок, з цією метою розробляються інтелектуальні системи різних типів, які зосереджені на головну мету – організувати якісний освітній процес без безпосередньої участі людини.

Штучний інтелект застосовується в інтелектуальних інформаційних системах (ІС). Зазвичай під ІС мається на увазі комплекс засобів (програмних, лінгвістичних, логіко-математичних тощо), який обробляє, накопичує та використовує значні обсяги інформації, забезпечує спілкування з людиною на природній мові [13, с. 27], забезпечує високий рівень автоматизації при формуванні управлінських рішень на основі отриманої інформації, поточних та попередніх станів системи. Їх особливість полягає в акумуляції складних технологічних рішень для забезпечення автоматизації процесів обробки інформації та прийняття альтернативних рішень [12, с. 111] вирішення поставлених задач.

Знання експертів у певній предметній області використовуються в експертних системах, особливістю яких є використання масиву знань, залучених від експертів, які є фахівцями у певній наочній області. На основі отриманих від експертів знань експертна система формує відповідне рішення. При цьому вдалі рішення будуть накопичуватися системою та використовуватися у подальших висновках [8, с. 16]. В освітньому процесі знайшли своє застосування експертні навчальні системи (ЕНС), мета яких полягає у допомозі вчителю (контроль та навчання) та учню (самостійне навчання). ЕНС засновані на використанні комплексу методів, зокрема інтелектуальних, педагогічних, дидактичних, які дозволяють побудувати модель поведінки вчителя/викладача. Стосовно структури експертної навчальної системи вона може складатися з машини висновку, модуля здобування знань, модулів пояснення, навчання та тестування. На думку В. Бурдаєва, зазначені модулі дозволять обирати та накопичувати найкращі

навчальні алгоритми, накопичувати та зберігати статичну інформацію за різними параметрами, забезпечити самонавчання учнів з урахуванням їх поточних навчальних досягнень [1, с. 23].

Для забезпечення якісного освітнього процесу призначені інтелектуальні мультиагентні системи (ІМС), які засновані на спільній роботі окремих модулів/частин (агентів) у межах однієї розподіленої системи [12, с. 112]. Можна сказати, що ІМС утворилися внаслідок поєднання декількох сучасних технологій, зокрема паралельних обчислень, мережевих технологій, розподілених комп'ютерних систем. Інтелектуальний агент повинен виконувати функції персоналізації, адаптації, аналізу, оцінки, автоматизації, мотивації та прогнозу [5, с. 256]; автономності, комунікації та співробітництва, мобільності, персоналізованості [7, с. 70]. У своєму дослідженні Н. Кравцова пояснює модель мультиагентної навчальної системи, що здатна забезпечити підтримку персоналізованого навчання, максимальний навчальний ефект при мінімальних затратах часу. Вона складається з бази знань, агентів студента та викладача, програмного інтерфейсу, безпосередньо викладачів, студентів [5, с. 256]. В той же час, Б. Кузіков успішно поєднує можливості комп'ютерної навчальної системи та адаптивну технологію Google Wave, засновану на використанні інтелектуальних агентів (роботів) [7, с. 72].

Інтелектуальні систем безперервного навчання відображені у роботі О. Гагаріна та С. Титенко. Такі системи засновані на використанні декількох інтелектуальних програмних комплексів, зокрема адаптивних гіпермедіа-систем та інтелектуальних навчаючих систем. Перші призначені для адаптації візуальних аспектів системи у відповідності до особливостей користувача. Другий вид програмних комплексів призначений для визначення навчальних можливостей слухачів, формування на цій основі обсягу та стратегії навчання. Вчені зазначають, що особливість освітнього процесу безперервного навчання полягає у визначенні освітніх потреб учнів, актуалізації наявних у них навчальних досягнень, на основі чого формується релевантна адаптивна підтримка. Слід зазначити, що цільовою аудиторією систем безперервного навчання є дорослі люди, які мають бажання підвищити свою кваліфікацію, перекваліфікуватися або підвищити загальний культурний рівень [2, с. 40].

Інтелектуальні адаптивні навчальні системи використовуються для забезпечення відкритої освіти дорослих. Завдяки дотриманню принципу адаптивного навчання, такі системи дозволяють ефективно побудувати індивідуальну освітню траєкторію [9, с. 253], забезпечити випереджальну освіту дорослих, створити відповідне адаптивне навчальне середовище. В

свою чергу, адаптивне навчання передбачає цілеспрямовану взаємодію викладача, слухача та джерела інформації в умовах адаптивної та адаптуючої діяльності [3, с. 36]. На думку вчених, інтелектуальні адаптивні системи освіти дорослих слід будувати на основі онтологічного підходу з використанням концепції Internet нового покоління (Web 3.0). Вибір освітньої траєкторії в таких системах заснований на використанні фаз моделювання та рекомендацій.

Слід зазначити, що глобальна ініціатива Semantic Web, заснована на використанні онтологічного представлення знань, стала доволі популярною у системах навчання та управління. Наприклад, у роботі [10] вона застосовується в інформаційній системі з обробки результатів формальної та неформальної освіти. В основі її функціональності лежить онтологічна база знань, мова опису онтологій OWL, мова запитів SPARQL та ін.

Не зважаючи на різноманітність інтелектуальних систем для забезпечення та організації освітнього процесу, продовжується процес їх вдосконалення та розробки нових прототипів. На думку А. Довбиша та А. Васильєва, ефективність систем такого типу можна підвищити за рахунок вдосконалення реалізованого механізму прийняття рішень до рівня рішення людини та використання майже невичерпних апаратних можливостей комп'ютерної техніки [4, с. 8]. Крім того, перед широким впровадженням інтелектуальних систем у навчальний процес слід вирішити низку проблемних питань, до яких відносяться державна підтримка на законодавчому рівні, розробка якісного програмного забезпечення з підтримкою штучного інтелекту, розробка етичних принципів щодо використання штучного інтелекту [5, с. 257]. Не слід залишати поза уваги і методичну підтримку впровадження інтелектуальних програмних систем в освітній процес.

Отже, інтелектуальні системи зосередили у собі технології з високим рівнем автоматизації процесів підготовки та обробки інформації, а також вироблення варіантів рішень. Їх використання можна зустріти у бізнесі, на виробництві, освіті тощо. Для забезпечення освітнього процесу використовуються інтелектуальні інформаційні системи, експертні навчальні системи, інтелектуальні мультиагентні системи, інтелектуальні системи безперервного навчання, інтелектуальні адаптивні навчальні системи та інші види програмного забезпечення.

Література

1. Бурдаєв В.П. Системи навчання з елементами штучного інтелекту. Монографія. Харків: Вид. ХНЕУ, 2009. 400 с.

2. Гагарін О.О., Титенко С.В. Дослідження і аналіз методів та моделей інтелектуальних систем безперервного навчання. *Наукові вісті НТУУ «КПІ»*. 2007. №6. С. 37–48.
3. Десятов Т.М. Інтелектуальні адаптивні навчальні системи дорослих. *Вісник Черкаського університету. Серія: Педагогічні науки*. 2015. №34. С. 34–40.
4. Довбиш А.С., Васильєв А.В., Любчак В.О. Інтелектуальні інформаційні технології в електронному навчанні. Суми: Сумський державний університет, 2013. 177 с.
5. Кравцова Н.В., Ходаківська О.В., Кравцов Г.О. Роль штучного інтелекту як інтелектуального агента в інтерактивному навчанні студентів. *The III International Science Conference on E-Learning and Education (February 2 – 5, 2021, Lisbon, Portugal)*. С. 255–258.
6. Коротун О. В. Хмаро орієнтована система управління навчанням Canvas. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2016. №1(55). С. 230-239.
7. Кузіков Б.О. Модель адаптивної навчальної системи із використанням інтелектуальних агентів та технології Google Wave. *Вісник СумДУ. Серія «Технічні науки»*. 2010. №3. Т. 2. 68–77.
8. Лубко Д.В., Зінов'єва О.Г., Шаров С.В. Проектування та розробка експертної системи діагностування несправностей транспортних засобів. *Системи обробки інформації*. 2019. №1(156). С. 15–21.
9. Прийма С.М. Особливості функціонування інтелектуальних адаптивних навчальних систем відкритої освіти дорослих. *Вісник Національної академії Державної прикордонної служби України*. 2012. №3. С. 241–254.
10. Прийма С.М., Строкань О.В., Лубко Д.В., Мозговенко А.А. Інформаційна система семантичного опрацювання результатів неформального й інформального навчання. *Праці ТДАТУ*. 2020. Вип. 20. Т.3. С. 282–292.
11. Хараберюш І.Ф. Інформаційні інтелектуальні системи в освіті. *Актуальні проблеми науки та освіти: зб. матеріалів ХХІ підсумкової науково-практичної конференції викладачів МДУ*. 2019. С. 70-72.
12. Шаров С.В. Сучасний стан розвитку інтелектуальних інформаційних систем. *Вісник Чернігівського національного педагогічного університету. Серія: Педагогічні науки*. 2015. №130. С. 111–114.
13. Шаров С.В., Лубко Д.В., Осадчий В.В. Інтелектуальні інформаційні системи: навч. посіб. Мелітополь: Вид-во МДПУ ім. Б. Хмельницького, 2015. 144 с.

Меркулова О.С.

керівник гуртка «Українська мова та література»
Комунальний заклад «Центр позашкільної освіти»
Мелітопольської міської ради Запорізької області

ВИКОРИСТАННЯ КВЕСТ-ТЕХНОЛОГІЇ ПІД ЧАС ВИВЧЕННЯ ФІЛОЛОГІЧНИХ ДИСЦИПЛІН

Анотація. У статті висвітлюються деякі аспекти організації позашкільної освіти за допомогою квест-технології. Розкриваються особливості реалізації квест-проектів як форм науково-дослідницької діяльності філологів. Наголошується на практичному використанні квест-приймів на заняттях з української мови та літератури, зокрема під час дистанційної навчання.

Ключові слова: квест-технологія, квест-проект, науково-дослідницька робота, квест-гра, прийоми та засоби дистанційного навчання.

Merkulova O. Use of Quest-technology During the Study of Philological Disciplines. The article highlights some aspects of the organization of afterschool education using quest-technology. Peculiarities of realization of quest-projects as forms of research activity of philologists are revealed. Emphasis is placed on the practical use of quest-techniques in Ukrainian language and literature classes, in particular during distance learning

Key words: quest-technology, quest-project, research work, quest-game, techniques and means of distance learning.

Постановка проблеми. Сучасна освіта вимагає постійних пошуків інноваційних форм і методів роботи задля розвитку й виховання активної, самостійної, компетентної, успішної особистості, залученої до фундаментальних цінностей національної та світової культури. Дедалі частіше традиційні підходи навчання і виховання замінюються технологічним, в основі якого лежить отримання готових знань та їх репродуктивне засвоєння. В умовах постійних змін як навчально-виховного середовища, так і соціально-економічного простору особлива роль відводиться дистанційним засобам навчання. Разом із тим актуальною є проблема активізації та збереження пізнавального інтересу здобувачів освіти. Важливим засобом організації навчання у такому аспекті постає квест-технологія, що дозволяє активізувати пізнавальний інтерес

вихованців, вибудовувати їх індивідуальну освітню траєкторію, розвивати творчий потенціал, залучати до пошуково-дослідницької діяльності, оскільки не лише транслює готові знання, а й вимагає їх пошуку, вибіркового засвоєння, критичного осмислення і перетворення за певними критеріями; і в результаті – стимулює процес самоосвіти; формує навички самостійної, зосередженої діяльності, спрямованої на практичний результат.

Аналіз досліджень. Концептуальні положення технології освітніх веб-квестів розроблено науковцями Б. Доджом та Т. Марчем. Нині вченими активно вивчаються такі аспекти цієї педагогічної інновації: використання в контексті ресурсно-орієнтованого навчання (М. Андрєєва, Л. Іванова, Н. Кононец, Г. Шаматонова та ін.); психолого-педагогічні основи застосування в навчально-виховному процесі (В. Шмідт, Г. Шаматонова); значення в реалізації концепції нової організації освітнього середовища (О. Багузіна, Д. Грабчак, М. Зайкін, С. Лутковська); можливості в індивідуалізації навчання учнів із метою збагачення їх додатковими знаннями та розширення кругозору (Я. Биховський); специфіка запровадження в медіадидактиці (М. Гриневиц) та в процесі мовної освіти (А. Яковенко). Активно впроваджує квест-технологію в освітній процес на теренах Запорізької області І. Сокол [5]. Деякі особливості використання веб-квестів на уроках української мови та літератури розглянуто в розвідках, методичних рекомендаціях, посібниках учителів-словесників Л. Грабовської, І. Рожок, Н. Сукач, С. Степаницької [1], С. Кочергіної [2], О. Мхитарян та О. Олійник [3], Л. Рябухи [4] та інших. У своїх працях науковці та практики одноставно погоджуються з перспективністю квест-технології в освітньому процесі, актуалізуючи потребу її широкого застосування.

Метою статті є висвітлення окремих аспектів використання квест-технології під час організації позашкільної діяльності з філологічних дисциплін.

Виклад основного матеріалу. Квест – це ігрова технологія, яка має чітко поставлене дидактичне завдання, ігровий задум, обов'язково має керівника (наставника), чіткі правила, та реалізується з метою підвищення в учнів знань і вмінь ХХІ століття [5].

Теоретичні аспекти дефініції та класифікації квестів детально описані у працях І. Сокол, яка, проаналізувавши науково-педагогічну літературу та різні погляди на поняття квесту, наводить складну їх категоризацію за різними параметрами проведення та організації. Простішим, відтак і зручнішим у використанні, на мою думку, є два розуміння квестів:

1) веб-квест по типу «змагання» – педагог створює цікавий сюжет; здобувачі освіти (індивідуально або колективно, згідно з сюжетом)

проходять завдання (пошук інформації, розкриття таємниці тощо); усі завдання виконуються для отримання мети (відгадати пароль, знайти скарби тощо); акцент робиться на цікавому сюжеті, грі та змаганнях між учнями;

2) веб-квест по типу «методу проєктів» – учасники об'єднуються в групи (дослідники, дизайнери, літератори тощо); кожна група отримує своє завдання, а також набір веб-ресурсів, з якими вони будуть працювати; кожна група, виконуючи завдання, повинна створити новий продукт (веб-сайт, блог, віртуальний словник тощо); акцент робиться на групову роботу та на аналіз веб-ресурсів [5].

Дієвим інструментом організації позашкільного навчання на заняттях філологічного гуртка КЗ «ЦПО» ММР ЗО виступає квест-технологія за «методом проєктів», що, у першу чергу, застосовується для організації пошуково-дослідницької роботи вихованців. Основна ідея її використання ґрунтується на можливості представлення будь-якої наукової проблеми як пошукового, ігрового завдання – довгострокового квесту. Проте варто зазначити, що для організації дослідницької діяльності проєктний квест все ж таки персоналізується: учасник обирає роль дослідника – критика, рецензента, літературознавця, отримує сюжетні завдання за планом пошукової роботи із метою створення в результаті кінцевого продукту – науково-дослідницької роботи. Такий квест передбачає три етапи: **організаційно-підготовчий** – визначення пізнавальних інтересів вихованця, окреслення теми, сюжету, завдань квесту, визначення терміну реалізації квесту, розробка допоміжних документів (рекомендації щодо написання і оформлення наукових робіт, їх захисту, форм презентації тощо); **реалізація** – ознайомлення вихованця з сюжетом, головним завданням, організаційними моментами; визначення платформи квесту; супровід проходження учасником квесту; **захист** – участь у Всеукраїнському конкурсі-захисту науково-дослідницьких робіт.

На етапі реалізації квесту завдання створюються за ігровим сюжетом відповідно до обраної вихованцем теми і дублюють етапи написання наукової роботи: знайомство з принципами й методами наукового філологічного дослідження, аналіз теоретичних джерел, практичне проведення дослідження, узагальнення висновків, визначення практичного значення наукового проєкту, розробка презентації основних результатів роботи. Наприклад, для організації дослідження «Колірний простору поетичної збірки Ліни Костенко «Річка Геракліта» здобувачу освіти було запропоновано на певний час стати художником-шукачем палітри: *«Одного разу Художник загубив свою палітру, саме коли звернувся до нього замовник із проханням відтворити на полотні «Життя протягом року». Що ж робити Художнику? Де шукати фарби? Аж тут він побачив біля*

мольберта записку: «Пішла в найми до української поетеси Ліни Костенко, бо вірші її – то справжній живопис, а особливо – збірка, назва якої пов'язана із давньогрецьким філософом, автором слів «Не можна двічі ввійти в одну і ту саму річку». Відшукай палітру, наповни її авторськими фарбами, встанови основні колористичні образи, створи колористичну картину світу поетеси «Життя протягом року».

У такий спосіб відбувається залучення вихованців до пошуково-дослідницької діяльності і реалізуються такі педагогічні можливості: формування загальнонаукових знань про принципи й методи наукового дослідження, навичок роботи з науковою літературою, пошуку необхідної інформації, її аналізу і систематизації, актуалізація творчого потенціалу особистості під час структурування матеріалу з метою розробки власної технології дослідження; формування вмінь і навичок літературно-критичного аналізу художнього тексту, розвиток зв'язного мовлення, вмінь опрацювання художніх образів крізь призму особистісного чуттєвого досвіду, емоційно-оцінного ставлення до реалії; виховання національної свідомості слухачів, шляхом залучення їх до аналізу текстів-репрезентантів української культури. Захист квесту в межах Всеукраїнського конкурсу-захисту науково-дослідницьких робіт учнів-членів МАН України формує навички ораторської діяльності, культури мовлення й поведінки під час публічного виступу, ведення дискусії; розвиває уміння здійснювати об'єктивний самоаналіз результатів діяльності.

Широкі можливості квест-технологія дає для реалізації дистанційного навчання – проведення занять з базової дисципліни для вивчення нового матеріалу, узагальнення й систематизації знань, наприклад з тем: «Поетія 20-х років ХХ століття», «Українські драматурги-новатори Іван Карпенко-Карий і Микола Куліш», «Захар Беркут» І. Франка: художній твір та його кіноверсія» тощо. Тут провідною буде організація квестів-змагань як індивідуальних, так і командних, що забезпечує стійкий пізнавальний інтерес до вивчення предмета взагалі й певної теми зокрема, інтелектуальний розвиток учнів, удосконалення комунікативності, здатності співпрацювати в команді, лідерства, самостійності, відповідальності, мобільності, формування толерантності тощо.

Активізація пізнавальної діяльності здобувачів освіти досягається за допомогою цікавих наочних, практичних, інтелектуальних інструментів квест-технології. Так, тема заняття може бути закодована в ребусі, і її розгадування налаштовує вихованців на активну спільну роботу з самого початку заняття замість очікування чи прослуховування інформації. Хмари слів, слова-перевертні, загадки актуалізують вивчені раніше знання чи акцентують увагу на важливих моментах розповіді педагога, QR-коди

спонукають до пошуку: вихованці самостійно знаходять відповіді на поставлені запитання, таким чином опрацьовують більше інформації та краще її запам'ятовують. Аналітичні, практичні навички формуються під час вирішення проблемних питань, де вихованці мають порівняти чи встановити ідеї, образи, ключові концепти тощо.

Також квест-змагання виступають ефективною формою проведення виховних, конкурсних заходів позашкільного закладу як для гуртківців, так і для учнів шкіл міста. Так, у листопаді 2020 року було проведено онлайн-квест для учнів шкіл міста до Дня української писемності та мови «Пропала грамота», ідейна концепція якого – виконання пошукових, творчих, інтелектуальних завдань з української мови та літератури, захованих у пригодницькому сюжеті «Стань лицарем Філології, врятуй писемність від знищення». Квест було реалізовано на платформі Classroom: протягом тижня учасники отримували ігрові, сюжетні завдання, які мали виконати протягом дня. Така форма роботи активно працює на формування інформаційно-технологічних вмінь дітей. Загалом подібні освітні заходи мотивують учасників до розширення знань, активізують пізнавальний інтерес, залучають міжпредметні зв'язки, виробляють навички використання інформаційних технологій для вирішення проблемних завдань.

Отже, квест-технологія – дієвий інструмент організації позашкільної освіти з філологічних дисциплін, що задовольняє індивідуальні потреби кожного вихованця, дає імпульс до різнобічного розвитку особистості, активізує самостійну творчу діяльність, ініціативність, реалізує особистісні, адаптивні, ресурсо-орієнтовані, технологічні принципи навчання.

Література

1. Гарбовська Л., Рожок І., Сукач Н., Степаницька С. Веб-квест на уроках української мови та літератури як засіб активізації навчальної діяльності учнів. URL: https://ru.osvita.ua/school/lessons_summary/edu_technology/45861/ (дата звернення: 16.02.2021).
2. Кочергіна С. Веб-квести на уроках української літератури та мови. URL: https://imidg.ucoz.ua/elgurnal/vyp22/6/kochergina_tezi_veb-kvesti.pdf (дата звернення: 16.02.2021).
3. Мхитарян О., Олійник О. Особливості використання технології веб-квесту на уроках української літератури *Науковий вісник МНУ імені В.О. Сухомлинського. Педагогічні науки*. 2018. №4(63). URL: <http://mdu.edu.ua/wp-content/uploads/Ped-visnyk-63-2019-16.pdf> (дата звернення: 16.02.2021).

4. Рябуха Л. Веб-квест на уроках української мови та літератури – ефективний засіб мотивації навчальної діяльності старшокласників. URL: <https://vseosvita.ua/library/veb-kvest-na-urokah-ukrainskoi-movi-ta-literaturi-15034.html> (дата звернення: 16.02.2021).
5. Сокол І. Впровадження квест-технології в освітній процес: навчальний посібник. Запоріжжя, 2013. 87 с.

Полуян Е.Н.

кандидат філологічних наук, доцент,
декан філологічного факультета
Гомельський державний університет
імені Франциска Скорини

ИЗУЧЕНИЕ И СОХРАНЕНИЕ ДУХОВНОГО НАСЛЕДИЯ ГОМЕЛЬЩИНЫ НА ФИЛОЛОГИЧЕСКОМ ФАКУЛЬТЕТЕ УО «ГОМЕЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ ФРАНЦИСКА СКОРИНЫ»

***Анотація.** У статті розглядаються питання цілеспрямованої роботи з виховання студентів на основі духовної спадщини і загальнолюдських цінностей через навчальну і виховну діяльність, з формування погляду на національну культуру як на фундаментальну духовну цінність народу в рамках діяльності науково-навчальної фольклорної лабораторії філологічного факультету Гомельського державного університету імені Франциска Скорини.*

***Ключові слова:** науково-навчальна фольклорна лабораторія, фольклорна практика, сценізація свят і обрядів, навчальний і виховний процес.*

***Poluyan E. Study and Preservation of the Spiritual Heritage of the Gomel Region at the Philological Faculty of the Educational Institution «Francisk Skorina Gomel State University».** The article discusses the issues of purposeful work to educate students on the basis of spiritual heritage and universal values through educational and educational activities, to form a view of national culture as a fundamental spiritual value of the people within the framework of the activities of the scientific and educational folklore laboratory of the philological faculty of the Francisk Skorina Gomel State University.*

Key words: *scientific and educational folklore laboratory, folklore practice, staging of holidays and rituals, educational and educational process.*

Согласно Кодексу Республики Беларусь об образовании, воспитание – целенаправленный процесс формирования духовно-нравственной и эмоционально ценностной сферы личности обучающегося; образование – обучение и воспитание в интересах личности, общества и государства, направленные на усвоение знаний, умений, навыков, формирование гармоничной, всесторонне развитой личности [1, с. 4]. Освоение образовательных программ по специальностям филологического факультета должно обеспечить формирование академических, профессиональных и социально-личностных компетенций. Последние включают культурно-ценностные ориентации, знание идеологических, нравственных ценностей общества и государства, умение следовать им [2, с. 8; 3, с. 8].

XXI век характеризуется перенасыщением сознания студента информацией из различных источников, изменением жизненных ориентиров и одновременно обеднением духовного мира, утерей связей с традиционным культурным наследием народа. Как изменить ситуацию? Как воспитать богатую и всесторонне развитую, нравственно зрелую, творческую личность, тесно связанную с судьбой народа и страны? Возникает необходимость целенаправленной работы по воспитанию студентов на основе духовного наследия и общечеловеческих ценностей через учебную и воспитательную деятельность, по формированию взгляда на национальную культуру как на фундаментальную духовную ценность народа.

На филологическом факультете учреждения образования «Гомельский государственный университет имени Франциска Скорины» результативно функционируют пять студенческих лабораторий: научно-учебная фольклорная лаборатория при кафедре русской и мировой литературы; студенческие научно-исследовательские лаборатории «Региональное, национальное и общечеловеческое в славянских литературах» при кафедре белорусской литературы, «Язык. Культура. Коммуникация» при кафедре русского, общего и славянского языкознания, «Лексика материальной и духовной культуры белорусов» и «Язык и культура белорусов» при кафедре белорусского языка. Студенты и магистранты, работающие в лабораториях, участвуют в выполнении исследований в рамках научных проектов, закрепленных за кафедрами, собирают и систематизируют фактический материал, осуществляют его научную интерпретацию. Фонды лабораторий активно используются преподавателями в учебном процессе в качестве хрестоматийных материалов при чтении лекционных курсов. Лаборатории

организуют презентации книжных изданий, встречи с писателями, юбилейные, литературные и музыкальные мероприятия.

В данной статье я бы хотела подробнее рассказать о работе научно-учебной фольклорной лаборатории. Наш университет находится в одном из интереснейших регионов Беларуси – Восточное Полесье. Данный регион расположен на пограничной территории между Беларусью, Россией и Украиной, благодаря чему здесь сформировалась уникальная этнокультурная и этнолингвистическая ситуация, которая и стала объектом исследования историков, этнографов, лингвистов, литературоведов, фольклористов.

На территории Гомельского Полесья в значительной степени сохранились архаические жанровые формы обрядового фольклора, остатки древнего мифологического мировоззрения белорусов-полешуков. Изучение традиционного духовного наследия отдельных регионов Беларуси, в частности Гомельского Полесья, а также научно-объективная оценка и выявление особенностей бытования фольклорной культуры отдельных районов является важной для сохранения, возрождения и развития этнической культуры белорусов [4].

Учебным планом специальностей 1-21 05 01 Белорусская филология и 1-21 05 02 Русская филология предусмотрена учебная фольклорная практика в объеме 108 академических часов, которая проходит на протяжении двух недель после летней экзаменационной сессии. Работа по сбору фольклорного материала основывается на концепции локально-региональной стратегии полевых исследований Гомельщины и носит системный характер [5]. Преподавателями фольклористики и славянской мифологии планируется последовательное фольклорно-этнографическое обследование 21 района Гомельской области, а также других регионов Беларуси и пограничных территорий России и Украины. Для студентов перед началом практики проводятся групповые и индивидуальные консультации по методике сбора фольклорно-этнографических и мифологических сведений, они получают разработанные на кафедре программы-опросники по разным видам устного народного творчества. Программа фольклорных экспедиций включает как запись сведений по обрядовому фольклору (семейно-обрядовая и календарно-обрядовая поэзия, заговоры), так и вопросы, связанные со сбором мифологических сведений, сведений о животном и растительном мире, космогонии, поверьях и суевериях.

Собранный во время экспедиции материал хранится в фольклорной лаборатории как на бумажных, так и на электронных носителях,

обработывается и систематизируется на протяжении учебного года членами научно-учебной фольклорной лаборатории под руководством преподавателя. Результатом этой работы стали аудио-, фоно- и видеотека экспедиционных материалов и фольклорно-этнографические издания.

Так, за последние годы в сотрудничестве с историками, археологами, языковедами, литературоведами, этнографами и фольклористами было издано более двух десятков сборников по духовной и материальной культуре большинства районов Гомельской области, а также Несвижского и Логойского Минской области, Глубокского Витебской области

Материалы изданий широко используются как преподавателями во время знакомства студенческой аудитории с народным календарем белорусов, семейно-обрядовой поэзией, народной мифологией, так и самими студентами во время подготовки к практическим и семинарским занятиям [6]. Например, чтобы сравнить собственноручно сделанные по заданию лектора записи в своей местности от земляков-информаторов с описанием классического обряда крещения и местными вариантами, уже опубликованными в сборниках. Все это способствует лучшему усвоению материала, пониманию «культурного кода». Студенты имеют возможность увидеть богатство локальных особенностей родильно-крестильной обрядности, познакомиться с особенностями народного быта, соотнести тексты крестильных песен с соответствующими обрядовыми моментами и определить их жанровый характер. При рассмотрении лекционных тем, связанных с разными видами обрядового фольклора, внимание акцентируется на живых примерах экспедиционных материалов. Например, на разнообразии вариантов обряда «похороны стрелы» («вождение сулы»), на связи мифических представлений с отдельными структурными компонентами родильно-крестильного и свадебного обрядов.

Изданные по итогам фольклорной практики материалы по народной мифологии (книги-хрестоматии «Народная міфалогія Гомельшчыны», «Міфалогія беларусаў») являются источником реконструкции славянской мифологической картины мира.

В рамках деятельности научно-учебной фольклорной лаборатории ежегодно проводятся сценизации народных праздников и обрядов: «Свадьба», «Коляды», «Гукание весны», «Купалье на Гомельщине», «Родильно-крестильные обряды», «Масленица» и др. Например, при сценизации Масленицы участники знакомят зрителей с основными обрядовыми моментами одного из древнейших славянских праздников. Ведущие рассказывают, как и почему назывались дни Масленицы:

понедельник – «Встреча», вторник – «Зайгрыши», во время которого девушки и юноши катались на санках, высматривали себе женихов и невест, среда – «Лакомка»: теща печет блины и ждет к себе в гости зятя, чтобы угостить, четверг – «День Святого Власа». Считалось, что именно в этот день должен пропеть первый жаворонок. «Тещины вечёрки» были в пятницу: зять приглашал тещу в гости на блины. В субботу – «Золовкины посиделки»: невестка собирала в гости всю родню мужа. Последний день Масленицы в народе назывался «Прабачальная бяседа». В этот вечер все родные просили друг у друга прощения. Кульминацией празднования Масленицы было сжигание соломенного чучела – символа зимы, чтобы дать дорогу весне. Зрителей активно включают в действия играми, шутками и загадками. Играют в «Подушечку» и «Паву», состязаются в количестве съеденных блинов.

Также наши студенты и преподаватели принимают активное участие в аутентичных обрядах, проводимых на территории Гомельской области. Например, в уникальном обряде «Юрьевский карагод» в деревне Погост Житковичского района.

Таким образом, на факультете в процессе учебной и воспитательной деятельности созданы условия для воспитания личности как носителя национально-культурных и моральных ценностей; для воспитания гражданственности и патриотизма; для развития творческих способностей студентов.

Литература

1. Кодекс Республики Беларусь об образовании : 13 января 2011 г. № 243-З. Минск : Амалфея, 2011. 496 с.
2. Образовательный стандарт высшего образования ОСВО 1-21 05 02 – 2013. Утвержден и введен в действие постановлением Министерства образования Республики Беларусь от 30.08.2013 №88. Минск : 2013. 45 с.
3. Адукацыйны стандарт вышэйшай адукацыі АСВА 1-21 05 01 – 2013. Зацверджаны і ўведзены ў дзеянне Пастановай Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь ад 30.08.2013 №88. Мінск : 2013. 32 с.
4. Новак В.С. Лакальнае, рэгіянальнае, агульнанацыянальнае ў каляндарна-абрадавым фальклору Гомельшчыны. Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы НАН Беларусі. Мн., 2002. 40 с.
5. Новак В.С., Кастрыца А.А., Вяргеенка С.А. Пра збіранне і вывучэнне фальклору ва ўстанове адукацыі «ГДУ імя Ф. Скарыны». *Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі* : зб.

артыкулаў. Вып. 5 / пад нав. рэд. Р.М. Кавалёвай. Мінск : Бестпринт, 2008. С. 262–265.

6. Новак В.С., Палуян А.М., Кастрыца А.А. Пра метадычнае забеспячэнне вучэбнай практыкі па фальклору ў ГДУ імя Ф. Скарыны. *Фальк. даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі*: зб. арт. Вып. 7 / пад навук. рэд. Р.М. Кавалёвай, В.В. Прыёмка. Мінск: РІВШ. 2010. С. 300–302.

Тарнавська А.В.

здобувачка вищої освіти

Житомирський державний університет

імені Івана Франка

ВИКОРИСТАННЯ АНГЛОМОВНИХ ІГОР І ВПРАВ ДЛЯ ЛОГІКО-МАТЕМАТИЧНОГО РОЗВИТКУ ДІТЕЙ СТАРШОГО ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ

Анотація: У статті розглядається проблема ефективності застосування англomовних ігор і вправ для логіко-математичного розвитку дітей старшого дошкільного віку. Пропонується англomовний матеріал для різних напрямів логіко-математичного розвитку старших дошкільників, висувається припущення щодо важливості такого поєднання для засвоєння дітьми англійської лексики у математичних видах діяльності.

Ключові слова: логіко-математичний розвиток, діти старшого дошкільного віку, навчання в ігровій діяльності, комплексне використання методів і прийомів.

Tarnavska A.P. Use of English Games and Exercises for Logico-Mathematical Development of Children of Senior Preschool Age. The article considers the problem of the effectiveness of English-language games and exercises for the logical and mathematical development of older preschool children. English-language material for various areas of logical and mathematical development of senior preschoolers is offered, assumptions are made about the importance of such a combination for children to learn English vocabulary in mathematical activities.

Key words: logical-mathematical development, children of senior preschool age, training in the course of game activity, complex use of methods and receptions.

Для розумового розвитку дітей старшого дошкільного віку істотне значення має набуття ними математичних уявлень, які активно впливають на формування розумових дій, надзвичайно необхідних для пізнання навколишнього світу. Джерелом пізнання старшого дошкільника є чуттєвий та інтелектуальний досвід. Але слід зазначити, що такий досвід може бути хаотично накопиченим, однак не впорядкованим. Направити його в потрібне русло покликаний педагог, який не тільки знає, чому вчити дитину, але і як навчати, щоб особистість максимально розвивалася. Тому потреби нинішнього часу вимагають від вчителя англійської мови перебудови у змісті і формах роботи, творчості, пошуку нових підходів до кожної дитини з урахуванням зони її найближчого розвитку, особливостей нервової системи та здібностей до засвоєння англійської мови [2].

Базовий компонент дошкільної освіти в Україні ставить вимоги до оновлення змісту дошкільної освіти, окреслює ряд вимог до пізнавального розвитку дітей, частиною якого є математичний розвиток. У зв'язку з цим актуальною стає проблема використання англійських ігор і вправ для логіко-математичного розвитку дітей старшого дошкільного віку.

Методика формування елементарних математичних уявлень у дітей дошкільного віку пройшла тривалий шлях свого розвитку. У XVII–XIX ст. питання змісту і методів навчання дітей дошкільного віку арифметиці, формування уявлень про розміри, способи вимірювання, час і простір знайшли відображення в педагогічних системах виховання, розроблених Я.А. Коменським, Й.Г. Песталоцці, К.Д. Ушинським, Л.М. Толстим та ін.. Сучасниками, які зробили значний внесок у методику формування елементарних математичних уявлень, реалізували дослідження особливостей логіко-математичного розвитку дітей старшого дошкільного віку, є такі вчені як З.А. Михайлова, Р.Л. Ріхтерман, А.А. Столяр, А.С. Метліна, К.Й. Щербакова [5].

Методика навчання дітей старшого дошкільного віку англійській мові активно розвивається на сучасному етапі і реалізується через формат вільного спілкування, ігрової діяльності, ігрових вправ, побутової діяльності. Таким чином дитина природно включається до англійськомовного середовища і пізнає його через вербальні і невербальні сигнали, вона наслідує дорослого та пізнає іншу мову на ряду з рідною [3]. Серед сучасних фахівців, які розробляють методику навчання дітей старшого дошкільного віку англійської мови можна виділити Н.В. Лисенко, В.О. В'юнник, А.Ф. Гергель, О.І. Негневицька, Т.К. Полонська, Е. Пулгрем, В. Пенфілд.

Мета статті: визначити який вплив на логіко-математичний розвиток дітей старшого дошкільного віку мають англійські ігри і вправи.

Одним з найбільш важливих і актуальних завдань підготовки дітей до школи є розвиток елементів логіко-математичного мислення та пізнавальних здібностей. У математичній підготовці дітей старшого дошкільного віку поряд з навчанням лічби, розвитком уявлень про число і цифри в межах першого десятка, поділом предметів на рівні частини, велика увага приділяється оперуванню множинами, ознайомленню з простором і часом, вимірюванням за допомогою умовних мір, визначенням об'єму сипучих і рідких речовин.

Успішне навчання дітей у початковій школі залежить від рівня розвитку мислення в дошкільному віці, від здатності узагальнювати і систематизувати свої знання, творчо вирішувати різні проблеми. Розвинуте логіко-математичне мислення не тільки допомагає дитині орієнтуватися і впевнено себе почувати в навколишньому світі, але й сприяє її загальному розумовому розвитку. Звідси випливає основна вимога до форм організації математичної освіти. Заняття, ігри, побутову діяльність варто поєднувати з використанням англомовних ігор і вправ, що зробить ці форми роботи максимально ефективними. У різних видах математичної діяльності вихователі, керівники гуртків з іноземної мови в ЗДО використовують методи (словесні, наочні, ігрові) та прийоми (розповідь, бесіди, опис, вказівку, інструкцію, пояснення, питання, зразок, показ реальних предметів, картин, дії з числовими картками, дидактичні ігри і вправи, рухливі ігри) [4]. Комплексне використання різних методів і прийомів, форм математичної освіти сприятиме логіко-математичному розвитку дітей старшого дошкільного віку, а застосування англомовних ігор і вправ посилить мультисенсорне сприйняття матеріалу. Навчання найбільш продуктивне, якщо воно відбувається під час практичної та ігрової діяльності, коли створені умови, за яких знання, отримуються дітьми для вирішення практичних задач, а тому засвоюються без перенапруження та механічного заучування. Використання англомовних ігор і вправ для логіко-математичного розвитку дітей старшого дошкільного віку розширить можливості застосування гри у навчанні. Гра є провідним видом діяльності й логіко-математичний розвиток дітей старшого дошкільного віку не можливий без використання творчих та дидактичних ігор, дискусійних ситуацій, тематичних розминок, руханок, у тому числі англомовних. На нашу думку однією з умов якісного засвоєння математичних уявлень є присутність довільної уваги, зосередженості, пізнавальної активності дітей на занятті. А розвиток довільності процесів обумовлено інтересом дитини до діяльності, тому дуже важливо викликати і підтримувати у старших дошкільників інтерес до оволодіння знаннями. На відміну від інших

стимулів, інтерес та мотивація, що виникають завдяки емоційній насиченості, в значній мірі підвищують ефективність занять, адже дитина займається в силу свого внутрішнього потягу, за власним бажанням, творчим покликанням.

Пропонуємо розглянути цікаві англomовні ігри і вправи для логіко-математичного розвитку дітей старшого дошкільного віку:

Орієнтування в просторі – починається для дітей дошкільного віку з орієнтування на собі та відносно себе – це вправи «Butterfly» (метелик сідає на різні частини тіла і дитина називає їх: «Head, nose, eyes, knees, hand, shoulders»). Орієнтування відносно себе передбачає освоєння таких напрямів, як попереду мене, позаду мене, вгорі-внизу – це ігри-подорожі «Ball», «Travel to London», діти відповідають: «Ball in front of me, ball behind me etc.», «I go ahead, I go back».

Ознайомлення з множинами навколишнього світу здійснюється через розвиток елементів логічного мислення – аналізу, синтезу, абстрагування. Для цього застосовуються дидактичні ігри на знаходження зайвого у ряду (предмета чи об'єкта), наприклад, «Cross the odd one» (у ряду свійських тварин, діти забирають дику тварину; у ряду овочів, забирають фрукт тощо), разом з цим розширюється дитячий словник, засвоюються нові англomовні слова.

Освоєння дітьми старшого дошкільного віку лічби в межах першого десятка. У процесі лічильної діяльності застосовується показ цифр, що позначають число з відповідними діями. Використовуються англomовні вправи «Count from 1 to 10», «One potato, two potatoes, free potatoes, four...».

Ознайомлення дітей з величиною відбувається через продуктивну діяльність, співставлення, порівняння, накладання, прикладання. Англomовні вправи дозволяють дітям через власний досвід засвоїти основні поняття величини «Is the bear big or small?», «Big gorilla, small fish», «Dog – puppy, cat – kitten».

У роботі з дітьми потрібно використовувати, ігрові персонажі, у тому числі з англomовних джерел, такі як, улюблені герої книг, коміксів, мультфільмів, комп'ютерних ігор. Діючи разом з героями, створюючи цікаві речі, з якими потім можна гратися – конструкції, пазли, зроблені власноруч комікси, діти задовольняють потребу в творчій діяльності, грі та усвідомленні спроможності створити щось красиве та креативне. Присутність ігрових персонажів на занятті спонукає дітей до математичної діяльності, наполегливості у вирішенні завдань. Також на занятті потрібно використовувати барвисто оформлений матеріал, сучасні розвиваючі відеоматеріали, що привертають увагу дітей і мотивують їх розв'язувати

математичні завдання. При цьому неодмінною умовою є застосування системи ігор і вправ з елементами проблемності. Це завжди викликає інтерес у дітей – відшукати захований скарб, розв'язати головоломку, знайти вихід з лабіринту.

Таким чином, використання англомовних ігор і вправ для логіко-математичного розвитку дітей старшого дошкільного віку має позитивний результат:

- діти впевнено висувають свої ідеї, пропозиції щодо вирішення проблемних ситуацій;
- розширюється активний англомовний словник, що можна спостерігати у висловлюваннях дітей;
- у старших дошкільників більш активно формуються елементи логічного мислення – аналіз, синтез, класифікація, абстрагування, серіація;
- у дітей розвиваються розумові операції, психічні процеси – сприймання, пам'ять, увага, мислення.
- фрази і умовиводи стають більш розгорнутими та поширеними.

Література

1. Вишневський О.І. Методика навчання іноземних мов: навч. посіб. 2-ге вид., перероб. і доп. К. : Знання, 2011. 206 с.
2. Віттенберг К.Ю., Білоущенко І.Б. Повний курс англійської мови в ДНЗ (за Базовою програмою розвитку дитини дошкільного віку «Я у світі»). 1 рік навчання. Х. : Вид. група «Основа», 2010. 398 с
3. В'юнник В.О. Сучасні методи навчання дітей дошкільного віку іншомовного спілкування: від теорії до практики. URL: <https://www.psyh.kiev.ua/>.
4. Тарнавська Н.П. Теорія та методика формування елементарних математичних уявлень у дітей дошкільного віку в таблицях, алгоритмах, фрагментах занять: навчально-методичний посібник. Ж. : ЖДУ імені Івана Франка., 2016. 196 с.
5. Тарнавська Н.П. Ознайомлення дітей старшого дошкільного віку з основними математичними поняттями, відношеннями і діями у процесі використання комп'ютерних навчально-розвивальних програм та ігор. *Професійна освіта в умовах інтеграційних процесів: теорія і практика*: збірник наукових праць / за заг. редакцією проф. С.С. Вітвіцької, доц. Н.Є. Колесник. Житомир : ФО-П «Н. М. Левковець», 2017. У 2 ч. Ч І. С. 112–119.

Тарнавська Н.П.

кандидат психологічних наук, доцент
Житомирський державний університет
імені Івана Франка

Аргіропулос Д.

професор університету Парми (Італія)

ІНКЛЮЗИВНА ОСВІТА В ПЕРСПЕКТИВІ ПОБУДОВИ ЕФЕКТИВНИХ ДИДАКТИЧНИХ СИСТЕМ

Анотація. У статті розглядається система освіти в інклюзивній перспективі з опорою на основні концепції, поняття і принципи. Деталізується суть включення, роль вчителя а також цілі його підготовки до реалізації інклюзивного навчання.

Ключові слова: інклюзивна освіта, люди з особливими освітніми потребами, зона найближчого розвитку, соціальна інтеграція, рефлексія.

Tarnavska N.P., Argyropoulos D. Inclusive Education in the Perspective of Building Effective Didactic Systems. The article considers the education system in an inclusive perspective based on basic concepts and principles. The essence of inclusion, the role of the teacher as well as the goals of his preparation for the implementation of inclusive education are detailed.

Key words: inclusive education, people with special educational needs, immediate development zone, social integration, reflection.

На часі інклюзивна освіта є предметом активних педагогічних дебатів в Україні. Однак підходи до її реалізації мають дещо формальний підхід і фокусуються в основному на веденні документації супроводу, пошуку «спеціальних програм» і готових «рецептів». Якщо ми говоримо про інклюзивну освіту – це означає враховувати і приймати відмінності інших людей, споглядати, вивчати, поважати їх та управляти ними в групах / класах закладів загальної освіти. Важливо враховувати діапазон кожного здобувача освіти, його сильні сторони, бо вони є у кожній особистості. Світ влаштований так, що ми взаємодоповнюємо один одного і кожен з нас важливий для цього світу. Щоб інклюзивний процес був успішним, педагогам важливо звернутися до навчального діапазону можливостей кожного учасника освітнього процесу, розглядаючи всі його аспекти.

Л.С. Виготський був першим, хто вказав на обмеженість традиційного підходу до оцінки нормального і аномального психічного розвитку дитини, що базується на вимірюванні тільки актуального стану інтелектуальних і особистісних якостей. Він запропонував оцінювати також «зону найближчого розвитку», яка відображає психічний потенціал розвитку особистості. У цьому випадку зона найближчого розвитку служить показником індивідуальних відмінностей у дітей. Те, що дитина робить сьогодні з допомогою ззовні, завтра вона зуміє зробити самостійно. У своїй теорії розвитку Виготський виділяє завдання, які дитина ще не може вирішити самостійно у даний час, але здатна це зробити це, отримуючи допомогу від дорослих або однолітків, тому «... зона найближчого розвитку має більш безпосереднє значення для діагностики інтелектуального розвитку та успішності навчання, ніж наявний рівень розвитку» [3]. Трапляється ситуація коли дитина має складні комплексні дефіцити і потенційні можливості у зоні найближчого розвитку є обмеженими. Однак навіть у подібних випадках Виготський вказує на компенсаторні можливості. Він пише, що історія розвитку дитини, зокрема, формування культури особистості, дозволяє нам висунути тезу: «культурний розвиток є головною сферою, де можлива компенсація дефіцитів. Там, де обмежений подальший розвиток, безмежно відкритий шлях культурного розвитку» [5].

Інклюзивна освіта є культурним, освітнім та соціальним горизонтом, вона зобов'язує заклад загальної освіти заохочувати учнів, мотивувати до діяльності. Освітній процес будується так, що призводить до особистого і соціального успіху всіх учнів через системну перспективу, яка впливає на функціональність кожного та здатна посилювати відмінності і сприяє формуванню почуття приналежності до спільноти – шкільного співтовариства де існує взаємопідтримка і розуміння потреб іншої людини. Інклюзивна освіта посилює можливості як здобувачів освіти так і соціуму в цілому. Це відкриває перспективи соціального буття при повній повазі до особистості гідності людей, загального блага, плюралізму, ненасильства і солідарності. При цьому необхідно зазначити що основними інструментами інклюзивного навчання є продуктивна діяльність через яку реалізуються методи та прийоми, структуруються ефективні форми організації співпраці у змінних умовах, гнучких підходах, безбар'єрному середовищі.

Інклюзія спонукає школу реалізувати права на навчання для всіх учнів і забезпечити їх активну участь в освітніх траєкторіях, де вони мають змогу самостійно будувати життєві плани, тобто учень має право регулювати свою навчальну індивідуальну траєкторію. Інклюзивна освіта кваліфікується як

динамічний процес в безперервній еволюції, що змінюється в залежності від потреб учня. Ці зміни починаються з інвалідності (не як з дефекту) а як особливих освітніх потреб, поширюються і зачіпають усі ситуації ізоляції і відчуження, що виникають із соціальної нерівності, з соціально-економічного неблагополуччя, наприклад, через расу, стать й інші можливі чинники, які вказують на різницю. Особлива педагогічна увага має бути спрямована на різницю як ресурс для ефективного навчання усього класу або групи. Це означає, що різниця, яка виходить з дефіциту і підкріплюються компенсаторними можливостями є ефективною для використання нормотиповими учнями. Так завдання можуть виконуватися у різний спосіб, з певними обмеженнями сенсорного сприйняття, або його посиленням – мультисенсорно. Здобувачі освіти нетиповим способом виконують завдання, що унеможлиблює розвиток рухового автоматизму, вчать жестовій мові, шрифту Брайля, альтернативному мовленню, кооперації, побудові взаємин. В інклюзивному просторі не має жорсткого регламентування, конкуренції, учні досягають мети, створюють спільний продукт, або модель, пропонуючи власні ресурси і можливості, те, що вони вміють робити добре.

Інклюзивна освіта стосується не тільки учнів, які мають особливі освітні потреби (інклюзія приносить благополуччя для всіх, наприклад, високий рівень соціальних і економічних стандартів, розвинену систему охорони здоров'я, технології навчання тощо), це дозволяє дискутувати про те, як забезпечити високоякісне навчання по відношенню до всіх учнів. В інклюзивній освіті, різноманітність визнається «природною» в будь-якій групі – вихователів, вчителів, школярів, студентів або батьків. Інклюзію можна розглядати як засіб поліпшення результатів за рахунок присутності: доступ до освіти; якість навчання через особистий досвід, досягнення успіху кожним учасником взаємодії. Процеси включення і соціальної інтеграції тісно пов'язані в рамках всеосяжної перспективи особистісного розвитку. Інклюзивна освіта має також три важливі складові: кооперативна дидактика, мегакогнітивна дидактика та конструктивістська дидактика, завдяки яким посилюються сильні сторони кожної особистості. Таким чином у процесі колективних видів діяльності кожен може показати себе у найкращий спосіб.

Треба визнати, що спільноти, які реалізують інклюзію є економічно та соціально успішними. Виділимо важливі компоненти інклюзивної освіти:

- включення та якість взаємин;
- доступ і якість, що взаємопов'язані і взаємопосилюються;

- якість і справедливість, які мають основоположне значення.

На думку Дімітріса Аргіропулоса, Наталії Тарнавської: «Зіткнувшись з людськими стосунками – пригніченими, погіршеними, викривленими, домінуючими та ієрархічно спрямованими виробляти та відтворювати домінування чи то зовні, чи то всередині відносин, що не є взаємовідносинами, відсутніми, втраченими, або просто байдужими. Інклюзивна педагогіка натомість живе з інтересом, вивчає причини, передумови, відповіді, досліджує видимі та непомітні сторони речей і процесів й можливості їх перетворення. Інклюзивна педагогіка руйнує стереотипи, унеможливує погляди та практику навчальних дій, що обмежують горизонти педагогічної діяльності жорсткими рамками, які спираються на нелюдське ставлення до людських станів. Інклюзивна педагогіка шукає та дає ґрунтовні відповіді, пояснює можливості та дії, реагуючи на потреби, які інколи вже відомі, а іноді мають бути визначені, і, в той же час, намагається привернути особливу увагу до реального стану речей» [1].

Підсумовуючи вищесказане необхідно звернути увагу на підготовку науково-педагогічних працівників щодо реалізації інклюзивної освіти спрямовану на:

- конструювання метакогнітивних структур для формування інклюзивного мислення, практичних умінь, орієнтованих на інклюзивне навчання;
- сприяння саморефлексивному дослідженню ціннісного, емоційного, мотиваційного, ідеологічного, культурного та емпіричного вимірів на основі педагогічної практики, яка може бути ресурсом, або перешкодою в побудові інклюзивних шляхів;
- усвідомлення вчителем у процесі навчання своєї ролі: професійного зростання, організації стратегій дидактичного посередництва (медіації), підвищення обізнаності про труднощі і ризики, властиві професії вчителя, закладені в усі стосункові аспекти допомоги, супроводу та підтримки.

Література

1. Аргіропулос Д., Тарнавська Н. Інклюзивна педагогіка: навч. посіб. для науково-педагогічних працівників, студентів закладів вищої освіти. Житомир : Вид. О.О. Євнок, 2020. 248 с.

2. Інклюзивна освіта. Підтримка розмаїття у класі: практичний посібник / Інклюзивна освіта. Посібник для батьків: посібник / Укладачем матеріалу є

неурядова організація «Проживання в громаді» (м. Манітоба, Канада). К. : Паливода А.В., 2012. 120 с.

3. Енциклопедія практичної психології. Зона найближчого розвитку. URL: http://psychologis.com.ua/zona_blichayshego_razvitiya.htm.

4. Тарнавська Н., Вознюк О. Дослідження сучасного стану впровадження інклюзивної парадигми в освітній простір дошкільної і початкової освіти України. Нові технології навчання: збірник наукових праць. ДНУ «Інститут модернізації змісту освіти». К., 2019. Вип. 92. С. 281–286

5. Теоретические основы специальной психологии. URL: http://window.edu.ru/catalog/pdf2txt/618/61618/31643?p_page=1.

ПОСТЕР-СЕСІЯ

Барановська В.В.

здобувачка вищої освіти

Огульчанська О.А.

кандидат філологічних наук,

старший викладач кафедри української і зарубіжної літератури

Мелітопольський державний педагогічний університет

імені Богдана Хмельницького

**ПОЕТИКАЛЬНІ ЗАСОБИ ХУДОЖНЬОГО ВИРАЖЕННЯ
ОПОЗИЦІЇ СВОЯ/ЧУЖА ЛЮДИНА
У ТВОРІ ВАСИЛЯ ШКЛЯРА «ТІНЬ СОВИ»**

Анотація. У статті зроблено спробу аналізу поетикальних засобів художнього вираження опозиції своя/чужа людина у романі В. Шкляра «Тінь сови». Акцентовано увагу на психологічних портретах головних персонажів; досліджено характеротворчу роль ретроспекцій і конфліктних ситуацій.

Ключові слова: роман, психологізм, персонаж, ретроспекція, конфлікт.

Baranovska V., Ohulchanska O. Poetic Means of Artistic Expression of the Opposition One's Own / Alien Person in the Work of Vasyl Shklyar «The Shadow of the Owl». The article attempts to analyze the poetic means of artistic expression of the opposition one's own / alien person in V. Shklyar's novel «The Shadow of an Owl». Emphasis is placed on psychological portraits of the main characters; the character-playing role of retrospections and conflict situations is investigated.

Key words: novel, psychologism, character, retrospection, conflict.

Василь Шкляр – один із найвідоміших сучасних письменників України. Його твори перекладені багатьма мовами світу. А «Ключ», «Кров кажана», «Чорний ворон», «Тінь сови» – одні із тих художніх шедеврів, що залишаться в літературі як зразки професійної письменницької особистості. «Межа ХХ–ХХІ ст. відзначилася в українській літературі надзвичайним розвитком романної форми. Нові вимоги часу, потреба ширшого осягнення дійсності та її рефлексії, переосінки минулого досвіду тощо – усе це надає романістиці неабиякої ваги і спонукає до подальших експериментів у цьому жанрі» [1, с. 64].

Метою нашої розвідки є аналіз художніх засобів, прийомів, якими послуговується Василь Шкляр, аби розкрити психологію персонажів роману «Тінь сови», зануритися у їхній внутрішній світ, акцентувати увагу читача на важливих моральних і філософських питаннях. На особливу увагу заслуговує аналіз опозиційної групи свої/чужі люди, адже саме через протиставлення певних принципів, поведінки у межових, конфліктних ситуаціях персонажів перед читачем розкриваються важливі аспекти людського життя. А сам твір «Тінь сови» можна розібрати на цитати.

У центрі твору – історія двох сімей, двох непростих доль. Персонажі роману чітко розділені на дві групи: свої/чужі. Як читач може переконатися, далеко не завжди рідні люди є саме своїми. Отже, розглянемо персонажів, що перебувають по різні боки моральних принципів, життєвих орієнтирів і переконань. На нашу думку, варто аналізувати опозиційну пару свій/чужий, спираючись на особливості зовнішніх і внутрішніх конфліктів героїв. «Конфлікт у художньому творі є рушійною силою сюжету. Саме тому полівекторне дослідження конфліктів є одним із пріоритетних завдань під час аналізу художнього тексту» [2, с. 197].

На початку твору читач знайомиться зі Степаном і Катериною, простою сім'єю, зі своїми радощами і турботами. Однією з турбот, яка заважає радіти життю, є багатолітня хвороба Степана – порок серця. Автор з великою любов'ю і симпатією розповідає про теплі взаємини між чоловіком і дружиною. Уже з перших сторінок твору відчувається атмосфера довіри і взаємодопомоги подружжя: «Вона гладила йому обличчя, шию, так якось боязко і винувато, мовби дитина, і хвиля жалю та ніжності забила Степанові подих, він пригорнув Катерину до себе, відчув біля серця її пружкі теплі груди, і здалося, ніби через той дотик переливається в нього якась молода, хмільна сила» [3, с.11]. З метою глибшого розкриття психології героїв автор уводить до твору ретроспекції, що відзначаються розлогістю і максимальною інформативністю. Так читач поринає разом з головними персонажами у роки їхньої юності і переконується, що їхнє кохання – справжнє, яке витримає будь-які негарзди. Цілісний портрет Івана і Катерини допомагають створити і детальні описи зовнішності, одягу, поведінки. Так, наприклад, автор описує першу зустріч Івана і Катерини у гуртожитку: «Він прийшов до них із хлопцями – якийсь неповороткий, розхристаний, пом'ятий, усе на ньому так і висіло, ніби накинута наспіх та ще й з чужого плеча...» [3, с. 16].

Упродовж розгортання подій читач бачить, що Іван так і залишився трохи «розхристаний» у широкому розумінні: він не боявся говорити правду, був відвертим, надійним, принциповим, але водночас був і якимось

беззахисним, непристосованим до світу. Своїм моральним принципам Іван не зраджував упродовж усього життя. Він умів прощати і не тримав зла на тих, хто робив йому боляче, а дружина була йому підтримкою. Катерину автор зображує як чуйну і лагідну дружину, люблячу матір і покірну невістку, яка намагається дійти компромісу у будь-яких складних життєвих конфліктах. Водночас читача вражає сила духу і твердість характеру цієї жінки: саме вона доклала максимум зусиль, аби її чоловік поїхав нарешті до Києва на операцію. І, звичайно, ж Катерина поїхала з ним і у лікарні не відходила від нього ані на хвилину. Такі стосунки – гімн чистому і справжньому коханню, здатному подолати всі труднощі. Ще один яскравий позитивний персонаж – це товариш і названий брат Степана лікар-хірург Муталіб: принциповий і відповідальний, чесний і непохитний у своїх принципах, що побудовані за засадах гуманізму. Василь Шкляр зображує життя Мутбаліба полівекторно, звертаючись до роздумів самого Муталіба про сенс життя, про добро і зло, і, врешті решт, про смерть. У розмові з братом Сахібом Муталіб так говорить про свої тривоги: «Я ніяк не можу звикнути до людської смерті» і продовжує: «А коли це трапляється ... якась незрозуміла судома охоплює мої пальці. Я не можу стиснути руку не тому, що вона квола. Просто мені весь час здається... ввижається, що на моїй долоні лежить людське серце» [3, с. 146]. Філософією його життя є гуманізм і безкорисливе служіння людині. Саме тому в черговому конфлікті з тещею, Клавдією Іванівною, яка вкотре докоряє йому тим, що він замало заробляє і хіба не можна отримувати подяку від пацієнтів, як це роблять інші лікарі: «Хіба можна, Клавдіє Іванівно, брати в одну долоню хабара і людське серце?» [3, с. 167].

З метою глибшого розкриття психологічного портрета Василь Шкляр послуговується ретроспекцією, з якої читач дізнається про минуле Муталіба. Зринають розлогі спогади про знайомство з дружиною Іриною, про життя «у приймах тещі», про теплі стосунки з братом, який залишився жити в Узбекистані. Гострі конфліктні ситуації в особистому житті Муталіба так чи інакше по'язані з Клавдією Іванівною, яка була постійним ініціатором сімейних скандалів, і згодом зруйнувала-таки сім'ю дочки Ірини. Ці конфлікти побудовані головним чином на матеріальних питаннях, але письменник показує і обмеженість Клавдії Іванівни, яка не розуміє, навіщо давати таке дивне й незрозуміле ім'я онучці – Надіра, або, наприклад, навіщо онучці вчити узбецьку мову, якщо в Києві нею не говорять. Для неї слова «батьківщина», «код нації», «ментальність» нічого не вартують. І у цьому теж проявляється інший аспект опозиції своя/чужа людина: своя/чужа

культура, або, радше – неспроможність людини, обмеженої духовно і морально, досягнути такі прості, здавалось би, людські істини і цінності.

Ще одним цікавим персонажем твору є Щедрик, за глибоким переконанням Степана – чарівник, який дає йому сили, захищає і звеселяє його, живучи в Пралісі, улюбленому місці Степана. Насправді ж, жодної магії у цьому немає: про це сам розповідає Щедрик: він плід уяви Степана, він я частина самого Степана. І саме віра чоловіка, мабуть, в самого себе і є тим чудом, що справді має місце у житті. Щедрик раз у раз зринає у романі, аби пояснити ту чи іншу ситуацію, або згадати якісь моменти з життя Степана. З його образом пов'язаний і тривожний сон Катерини, який повторюється у творі декілька разів, і завершується роман саме видінням Муталіба, який приїхав до пралісу на річку Тікич, місце сили його товариша Степана: «Мріяв у тумані червоний брилик, то Щедрик ішов десь удаль, ішов прудко і з підстрибом, викидаючи вгору то одне, то друге плече, коливаючи з боку на бік головою, коротенькі червоні шароварчики підсмикувалися за кожним кроком і зблискували його голі литочки, і, видно було, що він назавжди полишає ці краї, бо на плечі в нього була паличка, а на тій паличці погойдувався білий вузлик: хить-хить, хить-хить...» [3, с. 294].

Образ Клавдії Іванівни, як і образи лікаря Оприщенка та його дружини Віри Григорівни, негативні. Через характери цих персонажів В. Шкляр розкрив низку важливих питань: морально-етичних, щоденно-побутових, що виходять за межі побутовізму, культурних. А отже, ці персонажі опинилися чужими в опозиційній парі своя/чужа людина. Наведемо приклад із твору, де Клавдія Іванівна дає влучну характеристику подружжю Оприщенків: «Клавдія Іванівна поморщилась, бо чітко уявила, як Семен Семенович Оприщенко сидить за весільним столом і без упину пропихає наїдки у свій малосінький ротик-бантик. Щічки пухкенькі, черевце лежить на колінях... А Оприщенчиха тільки і встигає подавати йому, але не через те, що така догідлива та уважна, а тому, що любить, аби її руці миготіли весь час над столом, аби всі бачили, скільки перснів пов'їдалося їй у пальці...» [3, с. 141]. Насправді ж, Клавдія Іванівна навіть не усвідомлює, що її моральні цінності, життєві принципи і переконання перебувають у той же площині, що й сім'я Оприщенків.



Проблема співіснування опозиційної пари своя/чужа людина у романі В. Шкляра «Тінь сови» ще потребує свого подальшого розв'язання. Межі нашого дослідження не дозволили нам полівекторно розкрити цю проблему, проте можемо зробити певні висновки: по один у творі бік розташовані персонажі, позбавлені людських цінностей, по інший – ті, хто вірить у добро і перемогу правди. Своїми можуть бути люди, які можуть зустрітись в житті один раз, але змінити її на краще.

Література

1. Землянська А. Трансформація жанру «нового роману» в сучасній українській прозі. *В енергетичному полі компаративістики: український роман і світовий контекст*: [монографія]. Мелітополь : Видавничий будинок ММД, 2014. С. 64–77.
2. Огульчанська О., Дервішева А. Особливості конфліктів у творах Івана Франка «Не спитавши броду» та І. Тургенева «Батьки і діти». *Скарынавы запаветы і сучаснасць: да 95-годдзя з дня нараджэння прафесара УВ Анічанкі*: матэрыялы міжнароднай навуковай канферэнцыі. 2019. С. 197–200.
3. Шкляр В. Тінь сови : роман. Харків : Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля». 3-тє вид. 2016. 304 с.

Забаренко А.Ю.

здобувачка вищої освіти

Беляєва В.В.

здобувачка вищої освіти

Шарова Т.М.

доктор філологічних наук, доцент,

завідувач кафедри української і зарубіжної літератури

Мелітопольський державний педагогічний університет

імені Богдана Хмельницького

**КАТЕГОРІЯ «СВІЙ/ЧУЖИЙ» У СУЧАСНИХ ХУДОЖНІХ ТЕКСТАХ
(на прикладі творів Дзвінки Матіяш
та Катерини Бабкіної)**

Анотація. У статті представлено особливості творів сучасних українських письменниць Дзвінки Матіяш «Марта з вулиці Святого Миколая» та Катерини Бабкіної «Гарбузовий рік». З'ясовуються категорії «свій/чужий» у сучасних художніх текстах та робиться акцент на темі інклюзії в художній літературі XXI століття.

Ключові слова: категорії «свій/чужий», інклюзія, художній простір, проблематика, суспільство, література.

Zabarenko A., Belyaeva V., Sharova T. Category «One's Own/Alien» in Modern Artistic Texts (on the Example of Works by Dzvinka Matiyash and Katherina Babkina). The article presents the peculiarities of the works of modern Ukrainian writers Dzvinka Matiyash «Martha from St. Nicholas Street» and Kateryna Babkina «Pumpkin Year». The categories of «one's own/alien» in contemporary literary texts are clarified and the emphasis is on the topic of inclusion in the fiction of the XXI century.

Key words: categories «one's own/alien», inclusion, artistic space, issues, society, literature.

Інклюзія є одним із пріоритетних напрямів сучасних досліджень. Науковці звертають увагу на її втілення у літературі, живописі та кіно. Яскевич О. зазначає, що «виокремлено три фази розвитку суспільства. Спочатку йде сегрегація, тобто чітке розділення здорових та розумних з «ними», що живуть у будинках-інтернатах. Наступним етапом є інтеграція, у яку закладено принципи рівності прав людини, зокрема щодо доступності

якісної освіти. І вже потім інклюзія, що передбачає прагнення суспільства адаптовуватися під індивідуальні потреби людей» [6].

Сучасні дослідники [5] акцентують увагу на тому, що література на тему інклюзії цікава не лише дітям, а й дорослим людям, оскільки має на меті закликати до розуміння інших, незвичайних людей в суспільстві. Тут не повинно виникати певне співчуття. Має спрацьовувати реакція, яка покликана на допомогу, збереження гарних стосунків та швидку адаптацію в соціумі.

У нашому дослідженні робимо спробу проаналізувати категорії «свій/чужий» у художньому тексті на прикладі творів Дзвінки Матіяш «Марта з вулиці Святого Миколая» та Катерини Бабкіної «Гарбузовий рік». Письменниці дуже тонко відчули аспект інклюзії та майстерно описати героїв крізь призму концепції «свого/чужого». Хоча жінки й надихалися реальними історіями перед написанням книжок, вони змогли створити свої повісті особистісними найбільшою мірою в тому, що відобразили духовні складними їх особистостей. Через своїх персонажів жінки відкрили публіці новий погляд на сприйняття людей з особливими освітніми потребами.

Катерина Бабкіна у інтерв'ю розповіла про своє джерело натхнення: «Одного разу до мене на курс, який відбувався у Дніпрі два чи три роки тому, прийшла дівчинка Таня, яка сиділа у шапці. <...> До кінця першого дня всім стало зрозуміло, що Таня хворіє на рак, тільки після курсу «хімії». І вона не знає, чи є в неї майбутнє і чи вона видужає. Але вона все одно прийшла на цей курс. Тоді я зрозуміла, що наше суспільство не здатне до сприйняття того, що існують люди, які потрапляють у важкі ситуації – хворіють, втрачають близьких, отримують інвалідність чи поранення – і життя повертається на 180 градусів і все стає на паузу. Дивлячись на Таню, я зрозуміла, що в дійсності життя не зупиняється. Просто з'являються нові навантаження, але так само залишаються радості, печалі, самореалізація, надії та плани – до останньої секунди. Зненацька мені закортіло, щоб про це дізнався увесь світ, що люди залишаються людьми, і вади не заступають їх справжніх облич, не змінюють імена, можливості, бажання» [3].

У творі Дзвінки Матіяш «Марта з вулиці Святого Миколая» за допомогою таланту Марти до малювання ми маємо змогу поліаспектно розкрити образ Поліни. «Поліна не схожа на бабусь моїх однокласників. Ніхто з них не фарбує волосся у рудий колір. І не гасає по квартирі в інвалідному кріслі на шаленій швидкості. Бабусі моїх однокласників ходять своїми ногами, але Поліна жвавіша за всіх них, разом взятих» [1]. Зокрема, це проявляється у її триптиху ноги. «Найголовніше у цьому триптиху – це хворі ноги жінки на інвалідному візку, яка не може ходити боса по траві. І

по піску й по асфальту теж. Бо не може ходити взагалі. І навіть босими пальцями ворушити не може, тому що вона їх не відчуває» [1].

На глибоке переконання Марти, живопис треба відчувати всією душею, щоб різнокольорові фарби заповнили весь внутрішній світ. Її сприйняття і розуміння мистецтва є глибоким, вираженим та дійсно професійним. У творі малювання стає домінуючим засобом передачі найтонших порухів душі Марти. За допомогою живопису дівчинка передає свій настрій, своє напруження. Ця форма мистецтва має свою мову, зрозумілу тонкій душевній організації дівчинки. «Часом у мене таке буває: не можу знайти слів, щоб висловити головне. Я могла би намалювати у зошиті гранатове дерево і під ним оту дівчинку, що тягнеться до стиглого граната» [1]. Таке розуміння взаємозв'язку живопису й особистості дівчина проєктує на зовнішній світ, у якому Поліна є чужою. Але ці картини покликані змінити цю ситуацію на протилежну. Хоча Поліна і страждає від того, що не може ходити, – це не перешкоджає їй бути своєю в очах друзів.

А якщо взяти до прикладу твір Катерини Бабкіної «Гарбузовий рік», то там ми можемо спостерігати несприйняття Андрієм Рената через те, що хлопчик на візку вважає себе метеликом. «Це мій брат, – пролунав сповнений гідності й навіть урочистості голос Дівчинки. Вона повернулася на доріжку й опинилася позаду Хлопчика. – Він – метелик.

– Як це – метелик? – не повірив Хлопчик.

– А так. Мій брат – метелик, – повторила, як відрізала, Дівчинка» [4, с. 17]. А от його сестра Настя навпаки повністю підтримує Рената у його прагненнях. Але якщо ми звернемо увагу на розвиток сюжету, то можемо помітити перехід Рената із категорії «чужий» до категорії «свій» у ставленні до нього Гарбуза і Грача. «– А бачиш? – сказав Гарбузові Грак.

– Бачу, – погодився Гарбуз. – Справді метелик» [4, с. 21]. Ця еволюція світосприйняття відбувається завдяки більш глибокому розумінню психології героя. Особливість Рената полягає в тому, що він схожий на метелика і цим він відрізняється від інших. «Довга Ренатова тіль, що вліво оберта лягла на стіну, мала за спиною овальні крила, напівпрозорі, з прожилками. Верхні секції крил були більші, нижні менші, як у справжнього метелика. Ренат підняв руку – і тіль хлопчика-метелика зі стіни помахала Дівчинці й Хлопчику» [4, с. 21]. Своєю відмінністю він нарікає себе на перебування у категорії «чужий» майже для всіх.

Письменниця за допомогою мешканців садиби та овочів подала цікаву історію неприйняття людини з фізичними вадами, у нашому випадку це – Ренат на інвалідному візку. Він фрагментарно з'являється у тексті з метою підсилення інакшої особистості, не такої, як усі [2].

Також хочемо зазначити, що надважливу роль у сприйнятті суспільством героїв відіграє інфраструктура. Непристосованість сучасних міст для вільного пересування на візках унеможливує комунікацію людей з особливими освітніми потребами з іншими. Це і відмежовує їх у категорію «чужих». Поліна і Ренат відчують себе відрізаними від світу. Проте не втрачають оптимізму та надії на краще. У цьому їм допомагають друзі, які завжди прийдуть на допомогу в потрібну хвилину.

Власні дослідження у вигляді постера нами представлено нижче:



Отже, проаналізувавши категорії «свій/чужий» у творах Дзвінки Матіяш «Марта з вулиці Святого Миколая» та Катерини Бабкіної «Гарбузовий рік», ми дійшли висновку, що головні герої є «своїми» для друзів та родини і все ще залишаються «чужими» для суспільства. Важливими засобами характеротворення виступають мистецтво та уява. Адже саме крізь їх призму авторки акцентують увагу на зміні сприйняття героїв. І це стає відправною точкою розуміння філософії і життя.

Література

1. Анотація до твору Дзвінки Матіяш «Марта з вулиці Святого Миколая»
URL: <https://starylev.com.ua/marta-z-vulyci-svyatogo-mykolaya> (дата звернення 21.03.2021).

2. Анотація до твору Катерини Бабкіної «Гарбузовий рік» URL: <https://starylev.com.ua/garbuzovyy-rik> (дата звернення 21.03.2021).
3. Бабкіна К. «Ми всі носимо великий багаж болю». URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/features-38081414> (дата звернення 21.03.2021).
4. Бабкіна К. Гарбузовий рік. Львів : Видавництво Старого Лева. 2015. 49 с.
5. Шаров С.В., Шарова Т.М. Художній простір на тему інклюзії як засіб соціалізації в суспільстві. Пріоритетні напрямки розвитку сучасних педагогічних та психологічних наук: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. (9-10 серпня 2019 р., м. Одеса). 2019. С. 112–115.
6. Яскевич О. Свій серед своїх: п'ять принципів інклюзивного суспільства. URL: <https://www.ua.undp.org/content/ukraine/uk/home/presscenter/articles/2020/just-like-you--5-principles-of-inclusive-society.html>. (дата звернення 21.03.2021).

Кардашова Н.Г.

викладач української мови та літератури

Романюта Д.

учениця 110 групи

Бурцева Я.

учениця 309 групи

ДНЗ «Мелітопольське вище професійне училище»

**«БАТЬКІВЩИНА – ТЕ, ЩО ЛЮБИШ І ЧЕРЕЗ ЩО СТРАЖДАЄШ»
(«Я знаю, що ти знаєш, що я знаю» І. Роздобудько)**

Анотація. У статті подано прочитання твору І. Роздобудько в аспекті розкриття письменницею теми еміграції українців. Визначено, що в романі акцентовано увагу на особливостях адаптації та збереження мігрантами свого Я в умовах чужої культури.

Ключові слова: роман у новелах, еміграція, своя/чужа культура, особистість, ілюзія.

Kardashova N., Romaniuta D. «A Fatherland is what You Love and for what You Suffer» («I Know that You Know, that I Know» by I. Rozdobudko). The article presents a studying of I. Rozdobudko's work in the aspect of the writer's disclosure of the topic of emigration of Ukrainians. It is determined that

the novel focuses on the peculiarities of adaptation and preservation of migrants' self in the conditions of another culture.

Key words: *novel in short stories, emigration, one's own/alien culture, personality, illusion.*

Події останніх трьох десятиліть ХХ – початку ХХІ століть кардинально трансформували соціально-політичні, економічні та культурні основи сучасного світу. Україна опинилася в центрі міграційного напруження: мільйони співвітчизників залишили країну в пошуках кращої долі, повторюючи долю тих, хто і в минулому через різні обставини емігрував.

Митці прагнули розв'язати буттєво важливе для переселенців питання: «Еміграція – це зрада Батьківщини чи прагнення людини до самореалізації?». Тож роман І. Роздобудько «Я знаю, що ти знаєш, що я знаю», присвячений цій темі, – життєвий орієнтир письменниці, який формує ціннісне, гуманне ставлення до людей, які опинилися в екстремальних життєвих ситуаціях. Це роман про людей, які змінили свій звичний простір на чужий, вийшли за межі звичного існування.

«Батьківщина – якір, з якого можна знятися будь-якої хвилини, а можна просто подовжити його довгий ланцюг. Головне знати, що він є! Нехай навіть і на великій глибині... Батьківщина – те, що любиш і через що страждаєш» [4], – саме таке визначення дає в романі І. Роздобудько.

Ірен Роздобудько – яскрава представниця української fashion-літератури, проза якої викликає захоплення читацької аудиторії завдяки психологізму, характерному для ідіостилю письменниці, що відбивається у передачі художніми засобами внутрішнього стану персонажу, його думок, переживань, зумовлених внутрішніми й зовнішніми чинниками.

За словами Я. Голобородька, І. Роздобудько протягом 2005–2015 років створила власний прозовий тренд або «дизайнерський дім», провідним концептом якого є «неабияка сюжетна фантазія і винахідливість» [2, с. 8]. Творчий доробок письменниці «розрахований майже на всі ціннісні й споживчі смаки, адже тексти Ірен Роздобудько є достатньо різними за своїми фабульно-жанровими ознаками» [1, с. 20].

Крім того, твори І. Роздобудько – актуальні, відображають сучасність і спонукають до переосмислення усталених життєвих канонів та правил. За словами Л. Горболіс, «проза мисткині прикметна прагненням авторки творити літературу, яка наповнювала б життя сенсом, виховувала читача, дбала про його смаки й уподобання» [3, с. 52]. Окрім того, тексти

письменниці особливі своєю організацією жанрового нарративу, специфікою концепції оповіді та виявленням авторської інтенції.

У романі «Я знаю, що ти знаєш, що я знаю» авторка розмірковує над «вічними» філософськими проблемами: своє/чуже життя, сенс життя,плинність часу, людське щастя. Усі герої твору є головними. Вони – українці, які в пошуках щастя опиняються в Німеччині й оселяються у будинку Фрау Шульце. Кожному з героїв присвячена одна з новел, котрі тісно переплітаються одна з одною, але водночас можуть існувати окремо. Усі новели роману мають свій оригінальний заголовок.

Наскрізнi теми роману – складні стосунки між українцями та німцями, культура і традиція двох народів, особливості менталітету. Тож мета цієї статті – розглянути точки зіткнення свого/чужого світогляду в романі в аспекті теми еміграції з України до Німеччини.

Так, шістнадцятий роман І. Роздобудько «Я знаю...» віддзеркалює одну із важливих проблем сучасного суспільства – мандрівки українців за кордоном у надії на краще життя. Вийжджаючи за межі України, наші громадяни впевнені, що вони там комусь потрібні, наче там хтось на них радо й гостинно чекає, готовий забезпечити житло, робоче місце, швидко й безболісне адаптування до нових соціальних умов, комфортне існування. Цій ілюзії піддалися тисячі наївних співвітчизників, що призвело до розпаду сімей, зростання дітей без матері-батька й нарешті – знищення генофонду нації. При цьому також втрачається рідна мова, національні цінності.

Герої роману І. Роздобудько за різних причин опиняються в Німеччині у будинку фрау Шульце. У чужій для них країні вони мають різний рід занять. І начебто всі задоволені, кожен знайшов себе, але це все тільки на перший погляд, адже з поступовим розкриттям характерів кожного персонажа романістка демонструє всю двоїстість їхнього життя.

Кожен персонаж твору усвідомлює для себе певну цінність цього світу. І кожен окремо вартий чогось або когось. Авторка глибоко занурюється в їхні душі, розкриває таємниці й почуття, приховані від усього світу. Їх внутрішній світ бачить фрау Шульце, в її устах проголошуються головні життєві істини.

Так, наприклад, одна з героїнь роману, Тетяна, ставши другою Лілі Марлен, мала славу, роботу, шанувальників, але була самотньою в цьому чужому місці. Після слів фрау Шульце про справжню Лілі («Вона була завжди собою, їй не потрібно було копіювати інших» [4]) усвідомила, що вона справжня лише вдома, і повернулася в Україну.

У чужій країні їй дуже некомфортно: «Але хіба могла знати, що нині, на вулиці німецького містечка *N* її нудитиме від цієї пісні, від запаху

тютюну, від того, що у неї мокрі ноги, а чоботи вже третій місяць безбожно пропускають воду, хоча коштували цілих сто євро. Сто євро коштує під хвіст» [4] («Тетяна. Лілі Марлен»).

Тетяна мала власну гідність, її обурило, коли фрау Шульце сказала, що вона схожа на Марлен Дітріх. Для української співачки «був великий плюс: вона завжди була собою. Їй не потрібно копіювати інших...» [4]. На відміну від більшості співачок, які мріють дорівнятись до європейських стандартів, стати, як хтось із знаменитостей, Тетяна прагне зберегти свою самобутність.

Такий саме спротив викликають у жінки й зайві церемонії та пафосні правила світського етикету. Наприклад, вона не звикла до звичаю – «нюхати бокал і робити з нього ковток вина, перед тим, як дати офіціанту» [4]. Цей звичай співачка вважає згайним часом.

У неї є набагато важливіші справи. Як співачка нічного клубу, вона повинна мати бездоганний вигляд: спочатку душ, потім маска на обличчя і кілька годин денного сну, і «легкою ходою полетить на роботу – красива, загадкова і недосяжна. Зірка!» [4].

Цікавим є дослідження про жінку, яке І. Роздобудько вклала в уста Тетяни: «...От у минулому вона була такою, якою хоче бути в майбутньому – жінкою з ореолом» [4]. Адже Тетяна щиро вважала, що всі жінки діляться на дві категорії: з ореолом і без нього. Останніх, на її думку, більше. Їм не пощастило, однак вони й самі в цьому винні: надто приземлені, надто прості, надто прямо говорять і діють. І навіть – рухаються. Довкола немає жодного ореолу – «підходь і бери, не обпікаючи рук» [4].

Натомість перша група жінок – розумніші: якщо вони самі нездатні випромінювати це таємниче світло, то можуть зробити його довкола себе штучними методами. Методом Тетяни став спів. А згодом вже з'явилися ті повільні рухи, манери, слова, що надали штучному образу природності і шарму. Для неї Німеччина – це перевалочний пункт між оцими двома «я».

Тетяна має власні моральні принципи: вона не хоче люб'язності з тими, кого не бажає бачити у своєму житті. Адміністратору Вілу вона відповідає: «...я не повія, я – актриса!» [4]. Він їй дав свою жорстоку оцінку: «Актриса! Ти тут для того, щоб приваблювати клієнтів, доки подобаєшся. Теж мені – Марлен!» [4].

Психічний стан Тетяни характеризують слова «сльота», «нудьга» і «нудота від нахабства». Вона має власну гідність. Спрацювала знову її уява – чоловіки бару – фашисти. Вона кинула виклик – не «Лілі Марлен», а українській пісні «Сум Марії». Тетяна відчула себе українкою зі скривдженою гідністю: «Голос ніби існував окремо від неї. Вона навіть не

впізнала його, оскільки забутим було звучання рідної мови. <...> Голос лився, мов кров, змішана з медом, затоплював увесь простір... Вони не знали слів, але її голос владно змушував їх мовчати, адже в кожне слово Тетяна вкладала той сенс, який не потребував перекладу...» [4].

Справді, ця пісня була викликом публіці, яка в українцях бачила заробітчан без мрій, думок, прагнень, емоцій та гідності. Героїня зрозуміла, що «*все на світі – лише одна велика історія однієї людини, в якій злилося безліч історій*» [4], і її треба прожити на одній землі. Тож Тетяня прийняла важливе рішення – їй треба повертатися назад, в Україну. Щоб усвідомити цю істину, їй треба було витерпіти приниження і відчай.

Інша героїня, Соня, колись кохала ботаніка Михайла, а тепер стала дружиною Сані. Він позбавив її звичного середовища і возить по країнах, «*як валізу без ручки: кинути шкода, тягти – стає дедалі важче*» [4]. Чоловік її вважає не пристосованою до життя: людей боїться, друзів не має.

Соня має тонку душу, «*як срібна марля уранішньої паморозі на землі*» [4]. З дитинства її захопленням були квіти, а брошки та кольє вона почала робити в Празі, коли побувала на виставці французького ювеліра. Вона побачила, що вироби Рене Лаліка у вигляді метеликів, жаб, птахів копіювали природу в тому вигляді, в якому вона існувала. Тоді «*відчула, як раптом спалахнули пучки її пальців так, ніби відчули дотик до цих коштовностей... А це поколювання в пучках пальців дало зрозуміти дивну річ: їй самій закортіло зробити щось подібне. Ба більше – звідкись прийшла думка, що вона знає, як це робиться! Це було осяяння*» [4].

В особі хазяйки будинку Соня знайшла людину, яка цікавиться її виробами. Українка була рада, що на чужині є людина, яка оцінила ці прикраси.

Сім'я Віри (бо саме вона тримала її в своїх руках і створювала показовий родинний затишок з Романом Івановичем та Мариною) грала в життя, ніби партію в шахи. Ніхто ні від кого нічого не вимагав. За кордоном кожен знайшов своє, і воно відрізнялося від того, чого потребувала сім'я. Обман Романа Івановича щодо роботи, пристрась до молодої повії, яка розбилась, як порцелянова балерина з його дитинства, залишили його сам на сам зі своїми мріями про роман «Останнє кохання Йогана», який він колись напише, та роздумами над дивною фразою Фрау Шульце про те, що «*життя одне і воно варте того, щоб у ньому робити те, що хочеш, адже потім буде пізно*» [4].

Романа Івановича можна назвати «невдахою», бо він не знайшов роботи в університеті. Часто ночами йому сниться університетська аудиторія, де він читає лекції, але незвичним способом – «мовою жестів».

Очевидно, неможливість працювати за спеціальністю на новому місці ніби позбавила персонажа мови, свого Я.

Ця країна для Романа Романовича була втратою ілюзій, бо він жив у світі неправди. Щоразу дружині треба було говорити про лекції в університеті, а самому працювати на заводі. Неправда Романа Романовича породжує брехню інших членів родини.

Для нього електричка до місця роботи була *«приємною і запашною колісанкою»* [4]. Досить цікавим є порівняння в романі дороги в потязі із дитячою коліскою. Крім того, дорога до роботи була шляхом роздумів.

Роман Іванович прагне за допомогою написаного роману стати багатою людиною. Його вражає звичай країни, де *«цінують уклад і затишок, створений предками»* [4]. Звичайно, все його вражало, але після ейфорії настає розчарування – *«неосяжна депресія»*. Ілюзії розвіялися, як *«щитки розтровоєної ляльки»* [4].

«Краще там, де нас нема» – цю істину осягає інший персонаж роману, Максим, вдаючи привітного коридорного, – насправді ж прагне стати професійним сценаристом та кіношником. І зумовлено це подвійне життя неможливістю реалізуватися у цій країні, а також ілюзією, що за межами будинку фрау Шульце, за межами Німеччини (тільки не на власній батьківщині!) можна здійснити свої заповітні мрії і досягти матеріального достатку.

Це яскраво видно й на прикладі Оксани-гуцулки, яка має дивну хворобу – *«душа не на місці»*. Цю недугу *«неможливо залити настоянкою. Це невеличкова хвороба»*. Вона називає її *«вмиканням ліхтариків»* і пояснює її появу: *«Це коли всередині порожнечі виникає біль. Він не гострий і не завважає рухатися і робити повсякденні справи, але він поволі розпалюється всередині, досягає розмірів грудної клітки, тисне на стінки і, мов жива істота, тягне із судин усі соки»* [4]. Цю хворобу можна назвати – самовільна втеча чи залишок родини напризволяще.

Важкий душевний стан був у героїні, коли пакувала речі перед від'їздом: *«Кожна клітина тіла вібрувала. Таке враження, що мізерні частки, з яких зіткано організм, розбухли, загрожуючи вибухом»* [4]. Цей стан був важкий через те, що вона таврувала себе за вчинок. Причиною втечі Оксани було існування «на межі життя і смерті». Це означало *«щоденно, щохвилини думати про вибір на користь останнього»* [4].

Романістка в цьому фрагменті правдиво зображає тугу за ріднею і власною батьківщиною, порівнюючи її з невимовним та невеличковим душевним болем. Цей *«ліхтарик болю»* прагнула затамувати всіма

оманливими принадами, які нібито дає «закордон»: грошима, розкішною, престижною та високооплачуваною роботою, багатими коханцями тощо. А у випадку Оксани – багатий ізраїльський коханець. Однак лише смерть звільнила героїню від цієї душевної недуги.

Таким чином, текст Ірен Роздобудько порушує складну соціальну проблему й змушує поміркувати над стражденною долею українців, які поневіряються в чужих країнах у пошуках кращої долі, та, за влучним висловом німкені фрау Шульце, вони є «відірваним листям, що летить за вітром» [4]. При цьому в романі нечітко розставлені акценти, адже авторка запрошує до дискусії читачів.

Ірен РОЗДОБУДЬКО

Роман: «неосяжна депресія», «щитки розтрощеної ляльки»

БАТЬКІВЩИНА – ТЕ, ЩО ЛЮБИЛИ І ЧЕРЕЗ ЩО СТРАЖДАЄШІ

«Але хіба могла знати, що інші, на вулиці німецького містечка N... її все буде драгувати»

«вмохати бокалі і робити з нього ковток вина, перед тим, як дати офшанту»

Тетяна → Марлен Дітріх?

«...От у минулому вона була такою, якою хоче бути в майбутньому – жінкою з ореолом».

«Все на світі – лише одна велика історія однієї людини, в якій злилося безліч історій».

Тетяна: «Вона була завжди собою, їй не потрібно було копіювати інших»

Відірване листя, що летить за вітром

Оксана: «душа не на місці», «вмикання ліхтариків», «на межі життя і смерті»

Отже, у романі «Я знаю...» І. Роздобудько розкриває такі аспекти еміграції українців, як пошук щасливого життя за кордоном, самореалізація людини в умовах чужої країни, адаптація людини за межами Батьківщини, переоцінка цінностей і подолання комплексів. Життєві історії представлені не на рівні теоретизування, а є властивістю світовідчуження та світобачення. Проникаючи в таємниці людської душі, письменниця майстерно зображує свою і чужу культуру героїв у різних вимірах: вічний конфлікт духовного й матеріального, мрії та дійсності, гармонії й дисгармонії, життя та смерті, а також глобальну причину трагедії сучасної людини, яку письменниця вбачає у підміні духовного тілесним.

Література

1. Голобородько Я. Українська Fashion-література: тексти й цінності Ірен Роздобудько. *Українська мова та література*. 2011. №21 С. 20–24.
2. Голобородько Я. Художнє IQ Ірен Роздобудько. *Українська література в загальноосвітній школі*. 2011. №6. С. 5–8.
3. Горболіс Л. «Ранковий прибиральник» Ірен Роздобудько – роман про повернення в Україну. *Слово і час*. 2011. №1. С. 52–58.
4. Роздобудько І. Я знаю, що ти знаєш, що я знаю. URL: <https://ukrclassic.com.ua/katalog/r/rozdobudko-iren/482-iren-rozdobudko-ya-znayu-shcho-ti-znaesh-shcho-ya-znayu>

Касаджи С.І.

здобувачка вищої освіти

Землянська А.В.

кандидат філологічних наук, доцент,

доцент кафедри української і зарубіжної літератури

Мелітопольський державний педагогічний університет

імені Богдана Хмельницького

**ПУСТЕЛЯ ЯК СВІЙ/ЧУЖИЙ ПРОСТІР
У ПОВІСТІ «АЛХІМІК» ПАУЛО КОЕЛЬО**

Анотація. У статті розглядається авторська концепція Шляху людини як пошуку Істини людського буття. Акцентовано на використанні образу пустелі як «чужого» для головного персонажа простору, який у процесі пізнання життя протагоністом перетворюється на «свій» простір і дарує йому винагороди й щастя.

Ключові слова: притча, філософська повість, свій/чужий простір, алхімія, істина буття.

Zemlianska A., Kasadzhy S. The Desert as It's Own / Alien Space in the Story «Alchemist» by Paulo Coelho. The article considers the author's concept of the Way of Human as a search for the Truth of human being. Emphasis is placed on the use of the image of the desert as an «alien» space to the main character, which in the process of learning the life by the protagonist becomes «his own» space and gives him rewards and happiness.

Keywords: parable, philosophical story, one's own / alien space, alchemy, true being.

Пауло Коельо є одним із найвідоміших та найвпливовіших письменників нашого часу. Його особистість відома в усіх куточках світу, а романи, перекладені чималою кількістю мов, стають бестселерами. Життєвий шлях письменника був складним: важке дитинство, мандри, боротьба за свободу, численні негаразди та в'язниця. І все це не лише не зламало П. Коельо, а дало змогу викласти свої думки, сповненні філософського та повчального змісту, в романі-притчі «Алхімік». Саме завдяки цьому творові автор здобув свою світову популярність.

«Алхімік» – роман, який нікого не може залишити байдужим. Він або викликає сильне емоційне захоплення, або дає привід для дискусії. Серед досліджень повісті в Україні можна виділити студію О. Поліщук «Воїн світла» чи «алхімічна людина»: метаморфози художнього мислення Пауло Коельо», у якій подано огляд світоглядно-ціннісних орієнтирів митця [4]. О. Бульвінська приділила увагу жанрові філософської притчі [1]. У контексті нашого дослідження інтерес становить також публікація В. Зотової та А. Черненко, у якій розглядаються проблемно-тематичні поля повістей П. Коельо «Алхімік» та В. Чемериса «Аравійська пустеля» [2]. Однак окремого вивчення образу пустелі як свого роду випробування особистості головного героя на сьогодні немає, хоча він у творі є одним із найбільш важливих в ідейному плані.

Мета нашої статті полягає в заглибленні у філософію буття індивіда, виражену в романі П. Коельо, крізь сприйняття головним персонажем твору свого/чужого простору та подолання власного Шляху.

Як зауважує О. Бульвінська, «Алхімік» – це роман-подорож, -ходіння, -паломництво, що розповідає про пошуки і віднайдення істини» [1, с. 9]. Він легко сприймається читачами, адже письменник торкається такого простого, але важливого для всіх питання – сенсу існування, і вчить відрізнити первинне від вторинного. Якщо провести паралель між головним героєм твору та автором, то роман можна вважати автобіографічним. П. Коельо протягом одинадцяти років пізнавав таємниці алхімії. Але лише після зустрічі з Магістром письменник досягає зміст цього повчання. Підтвердженням цього можуть бути перші сторінки твору, а саме передмова, яка розповідає про процес студіювання письменником і глибокого розуміння цієї науки. Алхіміки – *«це ті, які взагалі не говорять про Алхімію, але які знайшли Філософський Камінь»* [3]. Цим Каменем є істина життя. Просякнутий ідеєю відгадок Божих Знаків, автор утілює свої осяння в цій сфері та ретранслює крізь образ Сантьяго. Їх лінії перетинаються не лише оволодінням привабливої науки, а й життєвими

перипетіями, які розпочинаються з нав'язування батьками майбутньої професії та завершуються знаходженням свого скарбу.

«Алхімік» – твір про молодого іспанця Сантьяго, який із самого дитинства мріяв пізнати світ. Хлопець стає пастухом на землях Андалузії: *«він мав кожуха, книгу, яку міг виміняти на іншу, та отару овець. Але найголовніше, що кожного дня він здійснював найбільшу мрію свого життя – він мандрував»* [3]. У пошуку скарбів, які наснилися йому одного разу, прямуючи до пірамід, Сантьяго завжди намагався йти різними дорогами та не зупинятися в однакових місцях. Так, улаштувавшись у одній зі старих церков, вночі він удруге бачить сон, який вирішує витлумачити у старій циганки в Таріфі. Хлопець навіть не підозрює, що після цього його життя кардинально зміниться, адже *«крізь сон Бог посилає людині знаки, завдяки яким вона може пізнати Істину, осягнути свою єдину місію: навчитися Алхімії Життя, тобто жити в гармонії зі світом і зрозуміти підвладність долі, яка, своєю чергою, лежить на долонях Господа»* [3].

Циганка повідомила, що «це сон мовою світу» [3], і він повинен вирушити до Пірамід в Єгипті, де знайде скарб, завдяки якому розбагатіє. Незадоволений відповіддю, іспанець сів на лаву та почав читати книгу. В цей час до нього підсів незнайомець-Мелхіседек, який виявився королем Салему, і продемонстрував істинний шлях пастухові: *«Бо є одна велика істина на цій планеті: ким би ти не був і щоб не робив, коли ти палко чогось прагнеш, так це тому, що прагнення це зародилося в душі Всесвіту. Це – твоя місія на Землі»* [3]. Старий указав на пошуки скарбів, які знаходяться в Єгипті, біля Пірамід, та дав два камінці – Урім і Туммім. З них чорний камінь, який випадає у відповідь на запитання, означає «так», а білий – «ні». Мелхіседек пояснив Сантьяго, що коли той не розумітиме знаків, то його дарунок допоможе подорожньому. *«Завжди став їм точні питання, – наостанок інструктує він Сантьяго. – Однак, якщо можеш, вирішуй все сам»* [3].

Стежка, яку обере Сантьяго, буде сповнена різноманітних тортур, знахідок, відкриттів та істини буття. Іспанець пізнає справжнє Кохання, Всесвітню Мову, стане Алхіміком і досягне свого пункту призначення.

Мандри починаються з портового міста Танжер, в якому його обкрадає який молодик. Юнак одразу починає відчувати себе пригнічено: *«...він уже в іншій країні, чужинець у чужій землі, який навіть мови її не знає. Він вже не пастух, і в нього немає нічого, навіть грошей, щоб повернутися назад і почати все спочатку (виділення наше. – А.З., С.К.)»* [3]. Та, перемагаючи в собі відчай, хлопець усе ж таки прямує до своєї мети: пізнати нові світи та знайти скарб.

Згодом обставини складаються таким чином, що Сантьяго навіть замислюється над тим, щоб залишити справу свого життя, свою мрію нездійсненою та повернутися додому – купити багато овець і ліцензію на торгівлю товарами з Африки. Однак кожен повинен слідувати за Особистою Легендою, тому несподівано він натикається на Урім і Туммім, які стають вірним поштовхом до наступних дій: *«Я вмю пасти овець і ще не розучився це робити. А от нагода дійти до єгипетських Пірамід може більше не трапитись»* [3].

На складі товарів Сантьяго знайомиться з англійцем, який прямує в напрямку оазису Аль-Фаюм. Ця зустріч є доленосною для пастуха. Незнайомець був обізнаним в галузі алхімії і прямував до Вчителя, який віднайшов Філософський Камінь та Еліксир Життя.

П. Коельо поступово занурює читачів та головного героя в пустелю. Простір, який для кожного пересічного європейця є некомфортним та абсолютно чужим. Яскрава барвистість дерев та квітів змінюється безкрайнім горизонтом та піском. Автор не випадково обирає саме такий, «чужий», простір. Весь шлях Сантьяго – підтвердження думки, що не варто боятися будувати своє життя наново і треба слідувати за своєю мрією всупереч випробуванням, які постали на шляху.

Простір, у який потрапив головний персонаж повісті, справді описаний у творі таким, що заворожує і лякає одночасно: *«Місяцями пустелі була піщана, а місяцями – кам'яниста. Коли на дорозі лежав камінь, його обминали, але щоб обійти скелі, треба було робити великий гак. Якщо пісок ставав надто грузьким для верблюдячих копит, шукалося місця, де він був твердішим. Деколи земля була вкрита сіллю з висохлих озер. Тварини тоді пручалися, й погоничі злізали з них, щоб допомогти»* [3]. Юнак одразу зрозумів, що пустеля не буде доброзичливою та спокійною, але щоразу, коли виникали труднощі, він нагадував собі, заради чого проживає всі ці випробування. Сантьяго не мав твердого переконання, що його рішення буде мати позитивні наслідки, але щось рухало ним саме в цьому напрямку.

Коли погонич верблюдів повідомив про війну між племенами, вона породила безмовний страх, позаяк кожен усвідомлював, що тікати немає куди. Опозиція «свій/чужий простір» набуває таким чином нового звучання – «своя/чужа людина». Очікування на ворогів, чужинців робить юнака автоматично приналежним до цієї спільноти, «своїм» для всіх, хто йде з караваном. Незвідана територія частково починає поглинати, приваблювати Сантьяго, надаючи стану злагоди із довкіллям. Як зауважують В. Зотова та А. Черненко, «П. Коельо акцентує значущість і вагомість взаємовідношень людини і природи, підкреслює думку про те, що необхідно вчитись чути

світ, оточуюче середовище – за такої умови можна побачити знаки, що відкривають істинну мету» [2, с. 99].

Так вони потрапили до Аль-Фаюму. Це місце відновило душевну рівновагу юнака. Затишок, який панував у ту мить, наділив Сантьяго відповідним сприйняттям навколишнього середовища. Він одразу відчув спокій та полегшення: *«Йому було затишно серед пустельної тиші, й він волів просто дивитись на дерева (виділення наше. – А.З., С.К.)»* [3]. Юнак весь цей час розмірковував лише про скарби та знаки, які посилає йому доля: зустріч з королем Салему, пограбування, праця в магазині кришталю, знайомство з Англійцем. Та, одним із дороговказів було кохання, бо саме Фатіма підказує хлопцеві, де знайти Алхіміка, якого вони так завзято шукають.

Пустеля стає свого роду учителем для Сантьяго. Іспанець, сам не усвідомлюючи, стає в нагоді оазі. Так, під час споглядання за польотом яструбів, він несподівано бачить картину нападу одного з них на іншого. Юнак одразу розуміє, що це знак небезпеки – насувається військо. Перебуваючи вже на «своєї» території, серед уже близьких людей, він хоче її захистити, і тому розповідає про своє видіння спочатку погоничу, а потім вождям племені. Цим Сантьяго відбиває напад розбійників, досягає високої посади, грошей та отримує кохання.

Здавалося б, сенс життя знайдено, розгадано всі Божі Знаки і немає потреби в подальшому пересуванні. Та доля не дала юнакові схити зі шляху та звела з Алхіміком. Маг одразу розуміє, що Сантьяго – це той, на кого він чекав. Повністю впевнений в потенціалі хлопця, Алхімік не вчить науці пастуха, а прискорює його шлях у досягненні Особистої Легенди: *«...не забувай, що твоє серце там, де скарб. Ти мусиш розшукати скарб, щоб усе, чого ти навчився дорогою, мало сенс»* [3]. Цей шлях був нелегким, однак результативним: *«юнак занурився у Світову Душу і збагнув, що Душа Світу – це частка Душі Бога, а Божя Душа – це його душа. І що він може творити чудеса»* [3].

Занурення в Душу Світу було досягнуто юнаком під час його спроби перетворитися на вітер. Завдання, яке постало перед Сантьяго, видавалося йому непосильним та недосяжним. Проте, для людини, яка крокує своєю Легендою, не має нічого нездійсненого.

Так, юнак почав своє перетворення із прохання до Пустелі про допомогу, оперуючи сильним коханням. У такий спосіб він перетворює противника, «чужий» простір, на союзника, «свого». Однак цей аргумент не дав бажаного результату, тому Сантьяго знову намагається попросити допомоги, тепер вже у Вітру: *«...коли тебе люблять, ти можеши досягти*

усього на світі. Коли тебе люблять, не треба навіть розуміти, що діється, бо все воно діється в тобі, й тоді людина може стати вітром. Якщо, звичайно, вітер допоможе» [3]. Але й ця спроба виявилася невдалою. Вітер теж нічого не знав про кохання, тому, дмухнувши і заповонивши все небо піском, порадив звернутися до Сонця. Воно було мудрим і знало все про Світову Душу, однак любов для нього була загадковою площиною. І Сонце відправило Сантьяго до Руки, яка написала все. Тим часом вітер починає розвіювати пісок ще сильніше, аби хлопця не засліпило. Звернувшись до Руки, юнак відкриває для себе досі незвідані аспекти життя. Зусилля, які були застосовані Сантьяго під час перетворення, були підвладні йому тільки після сприймання чужого простору як свого. *«Цього дня самум бушував, як ніколи. Цілі покоління арабів переповідали потім легенду про юнака, який, обернувшись вітром, мало не знищив військовий табір і кинув виклик наймогутнішому вождю пустелі»* [3], – так описує письменник процес перетворення.

Коли Алхімік та Сантьяго розійшлися, хлопець помандрував до Пірамід Єгипту. Діставшись кінцевої точки подорожі, *«юнак впавав навколішки і заривав. Він дякував Богові за віру в свою Легенду, за зустрічі з королем, торговцем, англійцем та алхіміком. І перш за все – за зустріч із жінкою пустелі, яка сказала, що Любов ніколи не розлучить чоловіка з його Легендою»* [3]. Протягом усієї ночі він наполегливо копав та прислухався до свого серця. Раптовий напад арабів на хлопця був точним та вчасним знаком для нього. Після розповіді ватажка про сон, який направляв його до Іспанії, де в зруйнованій церкві, під платаном, заховано скарб, *«юнак невпевнено підвівся й ще раз оглянув Піраміди. Вони всміхнулися йому, й він посміхнувся у відповідь. Його серце вибухало від щастя. Бо він знайшов свій скарб»* [3].

Упродовж мандрів душа Сантьяго блукає незваними шляхами, перебуває в постійних катуваннях та в дисгармонії, ніби розірвана між звичним і спокійним минулим та невизначеним і таємничим майбутнім. Вона шукає рівноваги та спокою. Хлопець потрапляє до незнайомого простору – пустелі. Він, пастух в Андалузії, який знає всі її поля та пасовища, опиняється на незнайомій території, яка протягом подорожі стає «своєю». Саме це перебування душі й тіла одночасно в різних просторах – дозволяє йому пізнати квінтесенцію алхімії: усвідомити Всесвітню Мову, Душу Світу та здійснити Особисту Легенду, бо *«коли чогось прагнеш, цілий Всесвіт змовляється, щоб допомогти мрії здійснитись»* [3].

Шлях, який пройшов головний герой повісті, та процес перетворення «чужого», незнайомого йому, простору на «свій», схематично візуалізовано в постері:



Отже, у повісті П. Коельо «Алхімік» розкривається важлива філософська проблема – істини людського існування. Шлях свого персонажа до Істини письменник висвітлює через категорії простору, шляху і душі. Упродовж тривалої дороги до пізнання Світової Душі та Мови юнак не лише проходить різні локації, стикається з різними людьми, а й зазнає душевної трансформації та свідомого сприйняття «чужого» простору як «свого», що призводить до гармонізації його буття.

Література

1. Бульвінська О.І. «Ти бачиш, хід віків – то наче притча...». Жанр філософської притчі в творчості Ричарда Баха і Пауло Коельо. *Зарубіжна література*. 2004. №2. С. 7–11.
2. Зотова В.Г., Черненко А.В. Художня інтерпретація духовно-моральних пошуків людини у романі П. Коельо «Алхімік» і повісті В. Чемериса «Аравійська пустеля». *Українська література в загальноєвропейському контексті: зб. наук. праць*. 2018. Вип. 1. С. 97–101.
3. Коельо П. Алхімік. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=8013> (дата звернення: 06.03.2021).
4. Поліщук О.П. «Воїн світла» чи «Алхімічна людина»: метаморфози художнього мислення Пауло Коельо. *Гілея: науковий вісник / гол. ред. В.М. Вашкевич*. 2011. №45. С. 372–378.

Костішак І.М.

здобувачка вищої освіти

Стовбирь Г.В.

здобувачка вищої освіти

Шарова Т.М.

доктор філологічних наук, доцент,

завідувач кафедри української і зарубіжної літератури

Мелітопольський державний педагогічний університет

імені Богдана Хмельницького

КАТЕГОРІЇ «СВІЙ/ЧУЖИЙ» В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ: ОСНОВНІ ПРОЯВИ І ФОРМИ ВИРАЖЕННЯ

Анотація. У статті представлено категорії «свій/чужий» в художньому тексті. Акцентовано увагу на основних проявах та формах вираження питання інклюзії. Наголошено, що в основі обох творів – інвалідний візок, який є певною перешкодою для головних героїв. По суті, головні герої аналізованих творів були своїми серед рідних, але чужими для соціуму.

Ключові слова: інклюзія, художній текст, інвалідний візок, бажання жити, дитина.

Kostishak I., Stovbyr G., Sharova T. The Categories of «One's own / Alien» in Artistic Text: Main Manifestations and Forms of Expression. The article presents the categories of «one's own/alien» in the literary text. Emphasis is placed on the main manifestations and forms of expression of the issue of inclusion. It is emphasized that the basis of both works is a wheelchair, which is a certain obstacle for main characters. In fact, the main characters of the analyzed works were their own among relatives, but alien to society.

Key words: inclusion, artistic text, wheelchair, desire to live, child.

Інклюзивна література набуває все більшої популярності й посідає значне місце у творчості письменників. Здебільшого до цієї теми звертаються зарубіжні автори, проте й наші, українські, дуже влучно висловлюють у своїх працях власні думки щодо порушеної проблеми [5, с. 112]. Читаючи сторінки будь-якого твору, роману чи оповідання, в якому змальовані певні вади людини, ми разом з головним героєм подумки проходимо цей шлях, співчуваючи йому та переживаючи за його долю.

Саме завдяки цій літературі ми пізнаємо сенс життя, починаємо цінувати кожен день, годину, хвилину, проведену на цій землі [6, с. 84].

У зв'язку з тим, що інклюзивна література набуває все більшої популярності, нами було проаналізовано категорії «свій/чужий» в художньому тексті, їх основні прояви і форми вираження. Для аналізу цієї теми було обрано два твори:

1. Оксана Радущинська «Метелитки в крижаних панцирах».
2. Оксана Драчовська «Зайчик-нестрибайчик та його смілива мама».

У сучасному літературознавстві творчість цих українських письменниць не є дослідженою. На сьогодні зустрічаємо поодинокі відгуки на твори після прочитання художніх текстів, зокрема їх авторами є Н. Головченко, Г. Петручок, С. Грищук, С. Жмурко, О. Кузьменко, С. Патра, К. Зозуля та ін. Саме тому означене питання є актуальним та цікавим для сучасного літературознавства.

Ярина – головна героїня повісті О. Радущинської «Метелики в крижаних панцирах» прикута до інвалідного візка та змушена долати всі проблеми, які виникають в неї на шляху. Проте вона не завжди була такою. Колись у неї була щаслива родина: вона, брат та батьки. Всі разом вони мали велику мрію – побачити море. І вони побачили б, якби... Якби тією дощової ночі не сталася страшна біда. І все, все як в тумані. Ось тільки-но вони всією родиною були щасливі, веселі, а головне – здорові. А зараз залишилась одна Яринка, та й тій дісталося. Після страшної автокатастрофи вона залишилась інвалідом. А що таке бути людиною з фізичними вадами в наш час? Так склалося, що сучасне покоління більш жорстоке та зле. І стати інвалідом означає, що більша половина людей почне тебе зневажати та цькувати. І Ярина – не виняток [1].

Оточення дівчини було різним: одні її усіяло підтримували, а інші, навпаки, знущалися. Справа їхня, але не дай Боже навіть таким байдужим, злим людям опинитися в такій ситуації й пережити все те, що пережила Ярина. Дівчину розуміли та підтримували лише близькі люди, для яких вона була своєю, найріднішою, і які любили її, не зважаючи ні на що. Цими людьми виявилися тітонька Наташа, дядько Павло й, звісно, її коханий – Артем.

Хлопець відіграє дуже важливу роль у одужанні Ярини. *«Сам він із небідної родини, його матір – прима обласного драматичного театру, батько – головний режисер, та ще й лауреат державної премії. Єдиний син цих інтелігентів постійно спілкується з відомими людьми, професійно займається танцями, успішний у навчанні. І рідним байдуже, що Артем хотів би займатися не танцями, а футболом»* [4, с. 27]. Дівчина зовсім не

була тягарем для Артема, навпаки, поряд із нею хлопець помітно змінювався. Ці зміни відбувалися у кращий бік.

Ще однією підтримкою для дівчини були тітка Наталя та дядько Павло, які в тій страшній аварії втратили свого єдиного сина. Після цього вони почали ставитися до Ярини як до рідної доньки. Завжди, коли в дівчини вже не було сил, вона починала опускати руки, тітка Наталя казала: *«Дитино, візок неживий. А ти жива, ти мислиш, ти зичлива до людей, ти цікавишся всім на світі! Візок – то засіб для пересування, два колеса і каркас. А в тебе є душа, і вона прекрасна»* [4, с. 48].

Однак далеко не всі мали співчутливе ставлення до дівчини. Якщо для тітки, дядька та Артема дівчина була «своєю», то для деяких людей вона була зовсім чужою. Такі люди чітко відділяли межу між собою та дівчиною-інвалідом. Вони навіть не замислювалися, що Ярина, насправді, нічим не гірша за них.

Батьки Артема були категорично проти цього спілкування. Мати казала: *«Я не можу дозволити, щоб мій син спілкувався з Яриною. Це негативно впливає на його психічний стан. Хлопчик не має досвіду спілкування із неповносправними, він страждає, коли бачить страждання інших, він розгублений і пригнічений. Ця ненормальна дружба йому шкодить, а ви заохочуєте її»* [4, с. 53]. Проте підліткам було дуже добре поруч один з одним, Артем і Ярина ніби доповнювали один одного. Завдяки дівчині, парубок дорослішає, починає промовляти та відстоювати власні думки. Дуже прикро, що батьки не бачать, наскільки ці двоє потрібні один одному. Коли вони об'єднуються, то здатні навіть творити неперевершені справи.

Ярина була чужою не тільки для батьків Артема, а й для своїх однолітків, від яких постійно була змушена терпіти образи та знущання. Ось зовсім доречний приклад того, як до дівчини ставився Артем, для якого не мало значення, може ходити дівчина чи ні, який кохав її просто за те, що вона є: *«Артем тримав візок міцно, об'їжджав бардюри після дощу... Олег штовхав візок просто перед собою, і вона розуміла, що коли впаде, то так і лежатиме в пилуці чи в траві, а він піде геть, не озираючись...»* [4, с. 61]. Повною протилежністю Артемові був одноліток Ярини – Олег, який *«...не обирав рівного шляху – він ніби зумисно вишукував ями й вибоїни, щоб Ярина гоїкалася й хиталася, а то й підстрибувала у візку, щомиті ризикуючи випасти серед вулиці в пилугу»* [4, с. 68].

А чи можна написати дитячу казку про недитячі проблеми, де головним героєм буде дитина з інвалідністю? Та чи можна таку історію взагалі назвати казкою? Чи може така дитина бути «своєю» в соціумі?

Відповіді на ці питання нам подала письменниця Оксана Драчковська в своїй інклюзивній казці «Зайчик-нестрибайчик та його смілива мама», яка навіть отримала відзнаку конкурсу «Коронація слова» як найкраще інклюзивне оповідання [3].

Дитину на візку О. Драчковська відтворила в образі маленького зайчика, який від народження не може ходити, а тим паче стрибати. Через те, що лікарі не змогли нічим допомогти родині пухнастих, їм довелося пристосуватися до нових умов життя з їх особливою дитиною. Маленьке зайченя дуже добре почувається поруч зі своїми рідними, воно отримує достатньо турботи та любові від батьків і постійну підтримку від братиків та сестричок: *«Зайчик сміявся від щастя, а його братики та сестрички весело стрибали навколо»* [2, с. 10].

Найбільшою «перешкодою» для сім'ї зайців став початок шкільного року. Шлях родині перегородив струмок. І якщо інші дітки змогли перейти по камінцям, то для зайчика-нестрибайчика струмок став нездоланим. Напевно, саме в цей момент дитина відчула себе чужою для лісу та цілого соціуму. Тому маленький був вимушений навчатися вдома: *«Його маленьке сердечко стиснулося від болю й образи. і він заплакав»* [2, с. 16].

Звичайно, материнське серце не змогло не йокнути, тому мама Зайчиха наступного дня пішла до лісової управи, аби домовитися за будівництво моста через злощасний струмок. *«Невдовзі Зайчик-нестрибайчик почав відвідувати школу разом зі своїми братами і сестрами. Він був найкращим учнем, отримував найкращі оцінки з усіх предметів. Навіть на фізкультурі не пас задніх, бо навчився вправно рухатися на своєму візку і дуже добре грав у баскетбол»* [2, с. 24].

Як виявилось згодом, наш головний герой був не єдиний з особливими потребами, тому мама Зайчика, яка стала головою Лісової Управи, потурбувалася і про інших: *«Так у лісі з'явився перший ліфт – на дереві, де жила білочка з хворими лапками. А потім на головній лісовій вулиці встановили звуковий світлофор, і незрячий їжачок міг тепер безпечно переходити вулицю. І всі малі кротенята, яких досі навчала вдома їхня мама, почали ходити до школи й залюбки слухати уроки»* [2, с. 31].

Представлені твори графічно відтворено на постері. Візуально можна помітити, що в основі обох творів – інвалідний візок, який є певною перешкодою для наших головних героїв. По суті, головні герої аналізованих творів були своїми серед рідних, але чужими для соціуму.

Маленькі читачі бачать, що інклюзія – не перешкода для щасливого дитинства, для того, щоб вчитися, пізнавати світ і себе у ньому, мати друзів і просто бути. Прочитавши книгу, дитина вже не буде здивовано дивитися

на однолітка з інвалідністю, побачить не «чужу» для соціуму дитину, а Зайчика-нестрибайчика [3].

Категорії "свій чужий"
в художньому тексті:
основні прояви і форми вираження"

Оксана Драчковська
Не має змоги добиратися до школи та навчатися
Основне коло спілкування - родина

Оксана Радушинська
Не прийнята родиною Артема
Важкі відносини з однолітками

Інвалідний візок

Вони були своїми серед рідних

та чужими для соціуму

"Більше ніхто у лісі не почувався самотнім"

"Візок – то засіб для пересування, два колеса і каркас. А в тебе є душа, і вона прекрасна!"

Отже, ми можемо зробити висновок, що по відношенню до людей з фізичними потребами суспільство поділяється на дві групи. Людина з фізичними вадами є «своєю» серед рідних та «чужою» серед однолітків та просто байдужих людей.

Література

1. Дев'ятко Н. URL: <https://bookchest.livejournal.com/114620.html> (дата звернення 25.03.2021).
2. Драчковська О. Зайчик-нестрибайчик і його смілива мама. Чернівці : Чорні вівці, 2019. 39 с.
3. Патра С. Дитяча казка про недитячі проблеми URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/features-50338291> (дата звернення 25.03.2021).
4. Радушинська О. Метелики в крижаних панцирах. Л. : Видавництво Старого Лева, 2015. 160 с.
5. Шаров С.В., Шарова Т. М. Художній простір на тему інклюзії як засіб соціалізації в суспільстві. Пріоритетні напрямки розвитку сучасних

педагогічних та психологічних наук: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. (9-10 серпня 2019 р., м. Одеса). С. 112–115.

6. Шарова Т. М. Художня література як засіб соціальної реабілітації людей з обмеженими можливостями. Літні наукові підсумки 2019 року: XVIII Міжнародна науково-практична Інтернет конференція: тези доповідей, Дніпро, 5 червня 2019 р., 2019. С. 84–89.

Мельнікова А.М.

здобувачка вищої освіти

Булгакова Ю.О.

здобувачка вищої освіти

Шаров С.В.

кандидат педагогічних наук, доцент,

доцент кафедри української і зарубіжної літератури

Мелітопольський державний педагогічний університет

імені Богдана Хмельницького

РОЗУМІННЯ КАТЕГОРІЇ «СВІЙ/ЧУЖИЙ» В ІНКЛЮЗИВНІЙ ЛІТЕРАТУРІ (на прикладі творів Оксани Луцевської та Андрія Бачинського)

Анотація. У статті представлено особливості творів сучасних українських письменників Андрія Бачинського «140 децибелів тиші» та Оксани Луцевської «Опікуни для жирафа». З'ясовуються категорії «свій/чужий» у художніх текстах та робиться акцент на адаптації людини з особливими потребами в соціальному середовищі.

Ключові слова: категорія свій/чужий, інклюзія, соціум, адаптація, емпатія.

Melnikova A., Bulgakova Yu., Sharov S. Category «One's Own / Alien» in the Text of Inclusive Literature (on the Example of Works by Oxana Lushevskaya and Andriy Bachynsky). The article presents the features of the works by modern Ukrainian writers Andriy Bachynsky «140 Decibels of Silence» and Oksana Lushchevska «Guardians for the Giraffe». The categories of «one's own / alien» in literary texts are clarified and the emphasis is done on the adaptation of a person with special needs in the social environment.

Key words: category one's own / alien, inclusion, society, adaptation, empathy.

Сьогодні питання соціальної адаптації та реабілітації інвалідів в суспільстві стоїть дуже гостро. Щорічно кількість людей з обмеженими можливостями збільшується. Це говорить про те, що потрібно більше реально дивитися на деякі речі, в тому числі і на художню літературу [4].

Сьогодні можна стверджувати про те, що художня література є потужним засобом соціальної реабілітації людей з обмеженими можливостями. На тему інклюзивного простору писали письменники у XIX столітті, не оминали її й у XX столітті. Актуальною є вона і в сучасності, коли в системі освіти і науки голосно говорять про залучення дітей з вадами до звичайних класів з метою отримання інформації на рівні зі здоровими дітьми. Саме тому дуже важливо правильно подати літературу для прочитання, де учні могли б виокремити індивідуальні риси людей з освітніми потребами та усвідомити їх місце та роль у суспільстві [5].

Ми досліджуємо аспект свій/чужий у творі Андрія Бачинського «140 децибелів тиші» та Оксани Луцкевської «Опікуни для жирафа». Головними героями цих творів виступають діти з певними фізичними вадами. Вони змушені адаптуватися в соціумі та знайти спільну мову з однолітками, пройти повз усі життєві перепони та віднайти таке середовище, в якому відчуватимуть себе легко та комфортно.

Головна героїня книги «Опікуни для жирафа» – п'ятирічна Оля. Вона має вроджену інклюзію, в неї «лінується» ліве око, тож вона змушена постійно носити оклюдер на окулярах. Звичайно, в оточуючих це викликає подив, вони починають розпитувати, а Оля почувається ніяково.

Єдиним місцем, де Оля комфортно себе почуває та отримує належну підтримку, є її дім та родинне коло. Всі члени її родини приділяють їй увагу та намагаються всіляко підтримати, аби дівчинка розуміла, що вона не одна в цьому світі. Оля цікавиться тваринками, вона дивиться мультфільми про тварин, залюбки відвідує зоопарк та носить оклюдери з тваринками. Тож не дивно, що Оля загадує на день народження таке бажання: «Хочу цілий тиждень ходити в зоопарк!» [3].

Більшість свого часу Оля проводить із братиком Данею. Вони разом з батьком відвідують зоопарк. Грають разом в ігри, дивляться мультфільми та просто бешкетують. Щоб підтримати Олю, Даня теж вдягає оклюдер.

Незважаючи на те, що дівчинка має проблеми із зором, вона турбується і про інших. Її непокоїть доля тварин, які живуть у неволі. Тому коли родина не одразу потрапляє до зоопарку, Оля дуже сильно засмучується. Також цікавиться, чи отримують тваринки добре харчування.

Вона навіть ототожнює себе із твариною, коли малює дівчинку в клітці «Оля-ведмедик» [2]. Родина дівчинки опікується звірами в зоопарку.

Оля почуває себе «свою» в сім'ї. Жоден член родини не залишається осторонь її проблеми. Вони докладають чимало зусиль, щоб дівчинка не почувала себе самотньою та могла рости й розвиватися. Але вона «чужа» для суспільства, оскільки люди ще не навчилися сприймати чиясь інакшість. Вони не здатні проявляти емпатію та звертати увагу на чужі проблеми.

На прикладі Олі ми бачимо, наскільки важлива роль родини у формуванні індивіда. Адже людина щодня перебуває в родинному колі. Сім'я сприяє формуванню особистості, навчає дитину, прищеплює моральні цінності та ідеали, розтлумачує, де добро, а де зло. Необхідно вміти помічати тонкощі в поведінці дитини, які сприяють формуванню характеру. Між членами родини налагоджений зв'язок. Вони цікавляться життям Олі, її інтересами, намагаються втілити її бажання. Дівчинка має впевненість в батьківській любові та підтримці. Таким чином, відбувається гармонійний розвиток особистості.

У творі Оксани Лушевської «Опікуни для жирафа» порушено ряд важливих проблем. Серед них: ековідповідальність, підтримка родини, проблема батьків і дітей. Означене питання може стати окремою розвідкою.

«140 децибелів тиші» Андрія Бачинського – це книга, яка розповідає, як насправді живуть люди з особливими потребами, демонструє, з чим вони стикаються у світі та чи готове суспільство прийняти їх і прийти на допомогу. Кожен, хто читав цей твір, розуміє ту безжалісну правду, яку вкладає автор: «Нікому в нашій державі неповносправні не потрібні. Ні дорослі, ані діти» [1]. Проте, все ж таки, А. Бачинський показує, що є добрі, свідомі, з серцем в душі люди, які можуть прийти на допомогу.

Головний герой цієї книги – шестикласник Сергій. Він побував в ролі і «свого», і «чужого» для суспільства, оскільки мав родину, жодними фізичними вадами не був наділений, звичайний хлопчик, такий, як і всі, займався грою на фортепіано. Однак життя непередбачуване, і в одну мить все змінюється. Сергій залишається зовсім один, його батьки та молодша сестричка Іринка гинуть внаслідок автокатастрофи. Хлопцю пощастило вижити, але тепер він має набуту інклюзію – він став глухим та німим. Тому його відправляють до спеціалізованого інтернату. Вчителі всіляко намагаються допомогти йому пристосуватися до нових умов життя, опанувати жестову мову та дактиль, надолужити шкільну програму.

З боєм та розпачем він приймає цю жакливу ситуацію, впадає в апатію, не розуміє, чому саме він залишився в живих. Тому не має бажання спілкуватися з однолітками. Майже всі учні інтернату їдуть на вихідні додому до батьків. Спогади завжди повертають Сергія в ті щасливі моменти життя, коли його родина була жива. Особливо тяжкою для нього є втрата слуху, адже він з родини музикантів, грає на фортепіано та навіть брав участь у музичних конкурсах. Єдиним, хто стає справжнім другом, хто розуміє, є першокласниця Яринка. Саме заради неї він спробував знову грати на фортепіано. Дружба з Яринкою допомагає Сергієві не почувати себе зовсім самотнім, поруч з нею він не згадує своїх батьків.

Сергій став за брата для маленької Яринки. Вони проводять багато часу разом та розуміють один одного без слів. Небайдужий учитель з інтернату, Микола Павлович, створює справжнє свято для дітей, коли всі роз'їжджаються по домітках на Новий рік, він знаходить для них ялинку, приносить солодощі, аби діти не почували себе самотніми. Також намагається допомогти Сергієві зовсім пересічна людина, Вадим Андрійович, професор, який почув, як хлопець грав на фортепіано. Та на його життєву шляху трапляються і погані люди. Це старшокласник Віктор, який б'є новенького, вимагає гроші. Коли хлопець говорить про те, що не може заплатити, той змушує його прати брудні шкарпетки. Віктор викрадає Яринку, аби змусити Сергія заплатити йому 300 гривень. Ще одна погана людина для Сергія – це ватажок банди, Санька-Глухар. Він змушує хлопця красти гаманці в людей на вокзалі та просити милостиню.

Отже, Сергій став «своїм» для певного кола небайдужих людей: Яринки, Миколи Павловича та Вадима Андрійовича. Вони не залишилися осторонь його проблем. Саме завдяки ним хлопець знаходить дружбу та підтримку. Насамперед, ідея цієї книги в тому, аби показати, що люди з особливими потребами заслуговують на таке ж саме життя, як і в інших, вони мають рівні права. Ця історія є дуже гарним приводом для роздумів. Після прочитання починаєш інакше міркувати, ставитися до життя в цілому.

У творі Андрія Бачинського «140 децибелів тиші» розглянуто гострі для сучасного світу проблеми, такі як жебрацтво, корупція та байдужість, добро і зло.

На постері представлено основні аспекти нашого дослідження:



Отже, ми проаналізували дві книги різних авторів, їх особливості, дослідили аспект свій/чужий і виявили, що в кожного героя було своє середовище, в якому вони відчали себе впевнено. У Олі з книги Оксани Луцевської «Опікуни для жирафа» – це її сім'я, тільки тут вона може почувати себе такою, якою вона є: життєрадісною, усміхненою, з власними інтересами та вподобаннями, в усіх інших людях вона відчувала ворожість. Для головного героя книги Андрія Бачинського «140 децибелів тиші» друзями та своїми людьми були зовсім чужі, але такі рідні душею. Люди з великим серцем, які не байдуже ставляться до чужого горя. Для усього іншого суспільства він був чужим, як і Оля, і в цьому полягає їхня спільна ознака.

Література

1. Ірина Гишук Мати слух – не значить чути URL: <http://www.barabooka.com.ua/mati-sluh-ne-znachit-chuti/>.
2. Луцевська О. Опікуни для жирафа. Львів : Видавництво Старого Лева, 2018. 28 с.
3. Оксана Луцевська. Опікуни для жирафа. Анотація. URL: <https://bookye.com.ua/catalog/dytyacha-proza/opikuny-dlya-zhyrafa/>.
4. Шаров С.В., Шарова Т.М. Художній простір на тему інклюзії як засіб соціалізації в суспільстві. *Пріоритетні напрямки розвитку сучасних*

педагогічних та психологічних наук: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. (9-10 серпня 2019 р., м. Одеса). 2019. С. 112–115.

5. Шарова Т. М. Художня література як засіб соціальної реабілітації людей з обмеженими можливостями. Тези доповідей XVIII Міжнародної науково-практичної Інтернет-конференції «Літні наукові підсумки 2019 року»: (5 червня 2019 р., м. Дніпро). С. 84–89.

Шевченко В.Р.

здобувачка середньої освіти

ЗОШ I-III ступенів №4 м. Мелітополя

Мелітопольської міської ради Запорізької обл.

Шарова Т.М.

доктор філологічних наук, доцент,

завідувач кафедри української і зарубіжної літератури

Мелітопольський державний педагогічний університет

імені Богдана Хмельницького

ЕМІГРАЦІЯ В ХУДОЖНЬОМУ ПРОСТОРИ ХХ СТ.: ВАСИЛЬ СТЕФАНИК & ІВАН ФРАНКО

Анотація. У дослідженні представлені особливості змалювання явища еміграції у художніх творах українських письменників. Узято до уваги творчість В. Стефаніка та І.Франка. Акцентовано на тому, що письменники демонстрували проблеми еміграції через актуальність означеного питання, розкриваючи цю проблему через категорії «свого / чужого».

Ключові слова: еміграція, художня література, художній простір, В. Стефанік, І.Франко.

Shevchenko V., Sharova T. Emigration in the Artistic Space of the XX century: Vasyl Stefanyk & Ivan Franko. The study presents the features of personal emigration in the works of Ukrainian writers. The works of V. Stefanyk and I. Franko are taken into account. Emphasis is placed on the fact that the writers showed the problems of emigration because of the urgency of this issue, and discovered this problem through the categories of «one's own / alien».

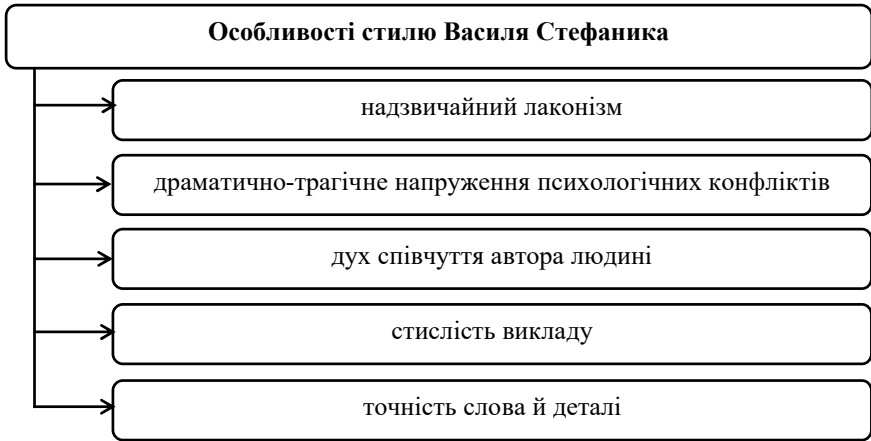
Key words: emigration, fiction, art space, V. Stefanyk, I. Franko.

У літературі ХХ століття багато відомих імен, які в коло своїх проблемних питань ставили еміграцію українського селянства. Важливим соціальним явищем кінця ХІХ – початку ХХ ст. була проблема еміграції, зокрема на західноукраїнських землях. Тяжке економічне становище змушувало селян Буковини, Галичини й Закарпаття шукати кращої долі за кордоном. Вони виїжджали у різні країни (Німеччина, США, Бразилія, Канада) на заробітки або на постійне проживання з метою пошуків кращої життєвої долі для себе та своїх рідних. Проте й на чужині на них чекала нелегка доля. Слід акцентувати увагу на тому, що еміграція знайшла відображення в художньому жанрі народної творчості – емігрантських піснях [9, с. 286].

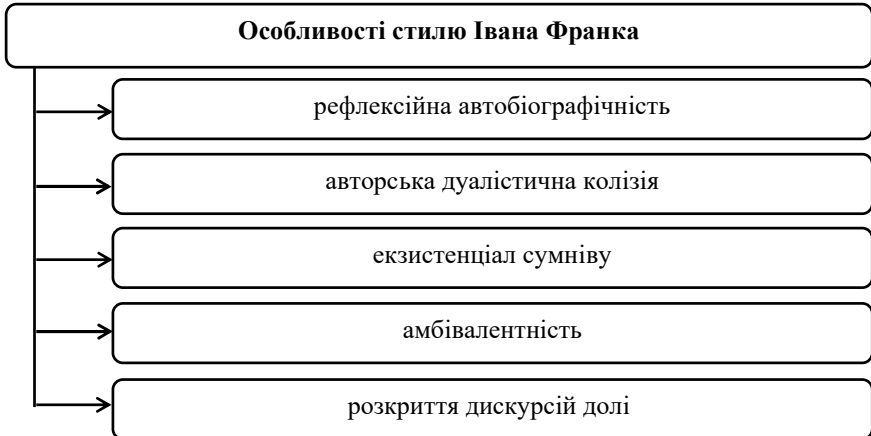
На сьогоднішній день питання еміграції в художній літературі набирає обертів у науковому просторі. Тему еміграції ґрунтовно досліджують такі літературознавці і критики, як М. Гнатюк, Л. Горболіс, О. Подлісецька, Є. Романів, Н. Романюга, М. Туницьката, О. Шостак та ін.

Так, сучасні дослідники М. Гнатюк та О. Шостак акцентують увагу на тому, що «від кінця ХІХ до початку ХХ ст. тривала перша хвиля еміграції українського населення, зумовлена передусім соціально-економічною ситуацією (безземелля, безробіття, бідність). У цей час спостерігався масовий виїзд до США, Бразилії, Канади, Аргентини, Німеччини, Південного Сибіру, Кавказу. Проблема еміграції дістала широкий суспільний резонанс і знайшла художнє відображення в українській літературі межі ХІХ–ХХ ст.» [1, с. 54]. Сучасна дослідниця Т. Шарова наголошує на тому, що «у полярному соціокультурному просторі формувалися й розвинулися умови для глибокого аналітичного осмислення сучасних літературних надбань, європейських канонів і взаємин із класичною спадщиною, здобутків і прорахунків попередників» [8, с. 29].

На межі ХІХ–ХХ ст. над темою еміграції населення України працювали й такі письменники, як В. Стефаник та І. Франко. Українські митці неодноразово наголошували на тому, що в образах своїх головних героїв вони втілюють людину, яка змушена залишити рідну землю в пошуках кращої долі. Прикладом такого подання теми еміграції можуть бути художні тексти Василя Стефаника «Камінний хрест» та Івана Франка «До Бразилії».



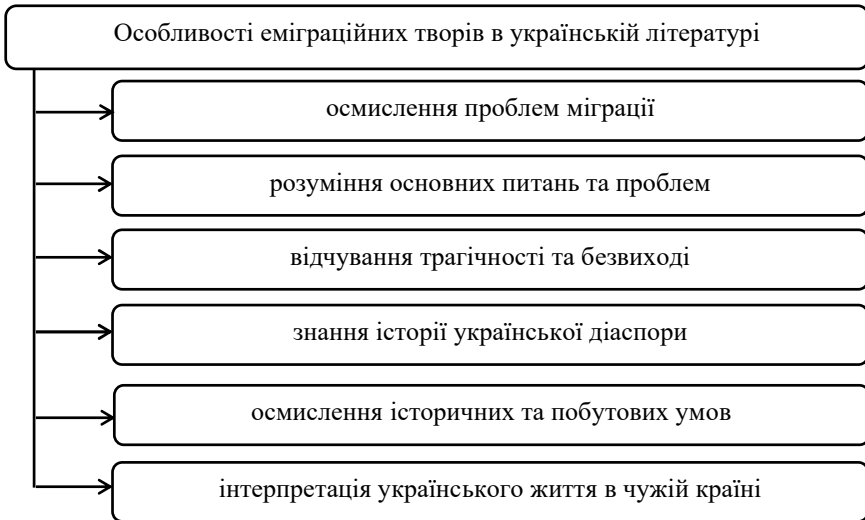
Василя Стефаника сучасні читачі вважають талановитим письменником, майстром малої прози. Його твори містять філософські відступи, актуальну проблематику. На думку сучасного дослідника С. Процюка, В. Стефаник уже на ранньому етапі своєї творчості здобув європейське визнання, тому його проза нині є актуальною [3, с. 94].



Відомий усьому світові, Іван Франко вважається титаном праці. Свого часу він організовував різноманітні літературні заходи, надихав прогресивні сили до розвитку та суспільної діяльності. Останнім часом відбувається переосмислення творчої спадщини Каменяра, оскільки у його творах із кожним прочитанням можна віднайти цікаві літературні відкриття митця

слова, а також зануритися в соціально-політичну атмосферу ХХ століття [4, с. 254].

Василь Стефаник та Іван Франко у ХХ столітті підійшли до ґрунтовного переосмислення теми еміграції. Здебільшого, у художніх творах митців можна виокремити такі особливості:



Самобутня творчість українського модерніста В. Стефаника й досі привертає увагу критиків та літературознавців. Дослідники вивчають різноманітні питання його творчості: стиль, хронотоп, індивідуальну манеру письма, кінематографічну діяльність митця. Найбільш вдалим для дослідників з погляду науковості було питання, що стосується парадигми художніх творів В. Стефаника з огляду на тему еміграції [2, с. 143].

У Василя Стефаника в «Камінному хресті» еміграція – один із виходів для селян з нестерпного становища, пошуки кращої долі. Відсутність землі та земельних наділів, різкий занепад селянських господарств, постійна загроза життю та знищення родин в Україні – це змушує селянську масу емігувати. Але поряд із тим можна стверджувати про те, що залишити рідну землю, батьківський дім та родину – це означало примиритися зі смертю. Так і з'явився камінний хрест на «могили» живих людей як символ трагедії у житті українців [6, с. 99]. Не випадково автор порівнює свого персонажа з твердим каменем, який витягли зі звичного, «свого», середовища: *«То як часом якась долішня хвиля викарбутить великий камінь із води і покладе його на беріг, то той камінь стоїть на березі тяжкий і бездушний. <...>*

Блимає той камінь, мертвими блисками, відбитими від сходу і заходу сонця, і кам'яними очима своїми глядить на живу воду і сумує, що не гнітить його тягар води, як гнітив від віків. Глядить із берега на воду, як на утрачене щастя.

Отак Іван дивився на людей, як той камінь на воду» [5].

Відтак, протягом всього твору зберігається гнітючий настрій, а переїзд до «чужої» землі сприймається як смертний гріх, загибель і відхід у небуття: *«А тож Бог не гніваси на таких, що землю на гиндель пускають?»*; *«підемо світами і розвіємоси на старість, як лист по полі»*; *«А то ті, небого, в далеку могилу везу... (звертається до своєї жінки, яка вмовила його на переїзд. – В.Ш.)»* тощо [5].

Поряд із В. Стефаником, який порушував тему еміграції, можна поставити творчість І. Франка, зокрема його цикл творів «До Бразилії» зі збірки «Мій Измарагд». Представлені тексти циклу написані автором з урахуванням еміграційного контексту. У творах Каменяра подано різноманітні аспекти планування виїзду за кордон, показ дороги, яка не є рідною головному героєві, а також зображення побуту на чужині. Досить уміло та вільно І. Франко оперує термінами-поняттями, такими як: емігрант, рідний дім, батьківщина, чужина тощо. Джерелом поезики його творів на тему еміграції стали фактори соціального та культурного контексту, зокрема на публіцистичному та художньому рівнях.

Головним завданням І.Франко вбачав показ того, що не треба їхати до Бразилії, аби зберегти родинний добробут. В самій еміграції до Бразилії автор вбачав пекло: *«Дитячий плач, жіночі скорбні стони, / Важке зітхання і гіркий проклин, / Тужливий спів, дівочії дисканти, / Се – емігранти»* [7]. Тут цілком логічними можуть бути контрасти, відтворені автором: свій/чужий, рай/пекло, батьківщина/чужина [10, с. 271]. Окрім втрати рідної землі, люди відриваються й від своєї культури, мови, що так само погано впливає на їхню адаптацію на новому місці. так, переживши купу пригод і втрат, емігранти у вірші «До Бразилії» ще сподіваються отримати шанс на нове, краще життя, але жаліються: *«Одно лиш жаль, що вже по-руськи тут / Молиться ні балакать не дадуть»* [7]. На постері представлено розуміння нами опозиції «свій»/«чужий» у творах В. Стефаника та І. Франка.

ЕМІГРАЦІЯ В ХУДОЖНЬОМУ ПРОСТОРІ ХХ СТ.: ВАСИЛЬ СТЕФАНІК & ІВАН ФРАНКО
КАТЕГОРІЯ «СВІЙ»/«ЧУЖИЙ»:

СВІЙ:

1. Живуть у своїх селах, на рідній землі;
2. Сплікуються з людьми зі свого села;
3. Звикли до самобутності, однакових обставин та стабільності.

«КАМІННИЙ ХРЕСТ»
Еміграція головного героя до Канади. Встановлення камінного хреста – символ його батьківщини для працюючих.



ВАСИЛЬ СТЕФАНІК

«ДО БРАЗИЛІЇ»
Збірка «Мій Ізмарagd»

Еміграція до Бразилії в пошуках кращої долі.

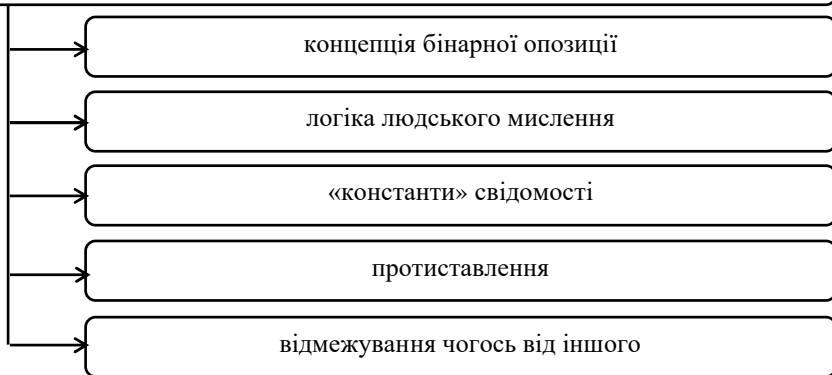


ІВАН ФРАНКО

ЧУЖИЙ:

1. Селяни емігрують в чужі країни;
2. Опиняються серед чужих людей;
3. Заглиблюються в чужі обставини.

Особливості категорій «свій»/«чужий»:



Опозиція «свій»/«чужий» є одним із фундаментальних базових протиставлень, які побутують у наївній, або донауковій, свідомості і, відповідно, в картині світу людини. Якщо розглядати категорію «свій»/«чужий» на прикладі двох творів, а саме «Камінний хрест» В. Стефаника та «До Бразилії» зі збірки «Мій Ізмарagd» І. Франка, можна стверджувати, що представлені твори на тему еміграції базуються на однакових протиставленнях категорії «свій»/«чужий» та містять бінарні опозиції.

«Камінний хрест» В. Стефаника уособлює еміграцію головного героя до Канади. Встановлення камінного хреста – символізація пам'яті про свою

родину для пращурів. Цикл творів І. Франка «До Бразилії» зі збірки «Мій Ізмарад» розкриває тему еміграції до Бразилії в пошуках кращої долі.

В обох творах можна відокремити категорію «свій», що позначена через розуміння людської долі, оскільки люди:

1. живуть у своїх селах, на рідній землі;
2. спілкуються з людьми зі свого села;
3. звикли до самотності, однакових обставин та стабільності.

Категорія «чужий» не стоїть у двох представлених творах одноосібно. Здебільшого – це пояснення письменником необхідності життєвої долі, яка є своєрідним виходом з ситуації, в якій опиняються бідні люди:

1. селяни емігрують в чужі країни;
2. опиняються серед чужих людей;
3. заглиблюються в чужі обставини.

Отже, можна констатувати, що у двох творах різних авторів, порушуються однакові та актуальні на той час проблеми еміграції українського народу. Нами доведено, що новела В. Стефаніка «Камінний хрест» – неперевершене творіння в плані влучно використаних еміграційних символів, що слугують для розкриття проблеми еміграції українців. Стверджуємо, що цикл творів І. Франка «До Бразилії» вважається невід'ємним складником авторського «еміграційного» тексту. Обидва твори лаконічно, але дуже глибоко розкривають образи емігрантів, як окремих особистей, так і збірні образи. Бінарність, яка прослідковується у текстах, є різко контрастною задля розкриття проблеми еміграції через категорії «свій»/«чужий».

Література

1. Гнатюк М.І., Шостак О.О. Начерк драми Івана Франка «До Бразилії»: з історії нереалізованого «еміграційного» тексту. *Слово і Час*. 2019. №3. С. 53–64.
2. Горболіс Л.М. Кінематографічні аспекти візуалізації образу в «Камінному хресті» Василя Стефаніка. *Прикарпатський вісник НТШ*. Слово. 2016. №2. С. 143–150.
3. Подлісецька О.О. Камінний хрест В. Стефаніка та Міф про Сізіфа А. Камю: екзистенційні виміри. *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля*. Сер.: Філологічні науки. 2014. №1. С. 94–98.
4. Романів Є. Іван Франко – письменник та економіст. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*. Львів, 2008. №624. С. 254–257.

5. Стефанік В. Камінний хрест. URL : <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=336>.
6. Туницька М. Семантико-граматичні типи фразеологізмів в художній тканині новели Василя Стефаніка «Камінний хрест». *Limbaș și context*. 2012. №2. С. 99–104.
7. Франко І. До Бразилії! URL : <https://www.i-franko.name/uk/Verses/DavnjeJNove/DoBrazyliji.html>
8. Шарова Т. Літературний процес 20-х років ХХ століття і механізми формування політичного дискурсу. *European Applied Sciences*. ORT Publishing. Stuttgart. 2018. №2. С. 28–30.
9. Шостак О. Фольклорні джерела поетичного циклу Івана Франка «До Бразилії». *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В.О. Сухомлинського*. Серія: Філологічні науки. 2016. №2. С. 286–292.
10. Шостак О. Цикл Івана Франка «До Бразилії»: грані композиції та поетичної мови. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В.О. Сухомлинського*. Філологічні науки (літературознавство). 2017. С. 271–279.

Чуйко А.В.

здобувачка вищої освіти

Землянська А.В.

кандидат філологічних наук, доцент,

доцент кафедри української і зарубіжної літератури

Мелітопольський державний педагогічний університет

імені Богдана Хмельницького

**КАТЕГОРІЇ «СВОГО» / «ЧУЖОГО» В УКРАЇНСЬКОМУ
ПИСЬМЕННОЦЬКОМУ СЕРЕДОВИЩІ 1940-Х РОКІВ
(на матеріалі роману М. Гримич «Клавка»)**

Анотація. У статті розкриваються особливості існування письменницького середовища в Україні 40-х рр. ХХ ст. Акцентовано увагу на функціонуванні в тексті категорій «свого / чужого» в аспекті культури і побуту персонажів твору.

Ключові слова: своя / чужа культура, документалістика, контраст, письменницьке середовище, Спілка письменників.

Chuiko A., Zemlianska A. Categories of «One's Own» / «Alien» in the Ukrainian Writing Environment of the 1940s (Based on the Novel by M. Hrymych «Klavka»). The article reveals the peculiarities of the existence of the writing environment in Ukraine in the 40's of the XXth century. Emphasis is placed on the functioning of the categories of «one's own / alien» in the aspect of culture and everyday life of the characters of the novel.

Key words: *one's own / alien culture, documentary, contrast, writing environment, Writers' Union.*

Роман «Клавка» Марини Гримич від самої своєї появи гучно увійшов у вітчизняний літературний процес. Причиною тому стала й цікава тема, і особливе використання авторкою архівних матеріалів, майстерне вплетення документалістики в художню оповідь тощо.

Так, у романі розповідається про життя 1940-х років у Радянському Союзі, зокрема твір нас занурює в перипетії у Спілці письменників України та інтимне життя тамтешньої секретарки. Головна героїня, машиністка Клавка, ніби знаходиться між двох світів: творчим, письменницьким, із тогочасним пригніченням авторів верхівкою влади, та приземленим, побутовим, де прості люди в післявоєнну добу знаходяться на межі бідності. Впродовж усього твору можна прослідкувати постійне зіткнення категорій «своє / чуже», що простежується у різних культурних площинах. У книзі такі зіставлення виглядають дещо іронічно, адже в СРСР, за ідейними переконаннями, всі мали бути рівними, але роман відкриває читачам очі на зовсім інші реалії.

Насамперед, ідеться про матеріальну нерівність, дуже контрастні умови існування людей різних прошарків суспільства. Друга світова війна та її наслідки зачепили всіх, навіть у будинку РОЛІТ, де здавалося би, живе інтелігенція, важливі для держави люди, які мали формувати свідомість пересічних громадян. При цьому, далеко не всі письменники мали гарні умови існування.

Щодо самої Клавки, то ми дізнаємося, що у 1937 р. вона втратила свого батька, інженера «Ленінської кузні», а згодом і маму. В маленькій дівчинки залишилися лише бабуся з дідусем, тож «*понизився їхній житловий статус від панських апартаментів до напівпідвальної кімнатки*» [1, с. 16]. В таких умовах головна героїня була змушена жити і надалі, розкіш була їй недоступна: «*Клавка працювала секретаркою у Спілці ще з 1944 року, коли СПРУ переїхала з Харкова в Київ, спершу на посаді машиністки з окладом 350 карбованців, а згодом – на посаді секретаря з окладом 400 карбованців. Таку саму зарплату, наприклад, отримував*

бухгалтер (не головний, у того був оклад аж 900 крб.). Жити можна» [1, с. 22]. Протягом всього твору читач ніби рахує разом із Клавкою її копійки. Вона постійно згадує про голод, і в неї «рука не піднімалася купувати щось неїстівне і «невдягальне».

Протягом твору ми дізнаємося про Клавкиних сусідів, з якими вона ділить комуналку. Старий дядь-Гаврило залишився на фронті без ноги і тепер живе «з порваною душею, як боян». Він, по суті, залишений владою напризволяще, і, будучи героєм війни, постійно перебуває у скрутному становищі: «Він жив через стінку у вузькій, як пенал («як гроб», за його словами), кімнаті, по суті, комірчині. Єдине, що відрізняло її від труни, – це вікно, теж на сонячний бік» [1, с. 17]. Сусідкою Клавки по квартирі була також Емма Германівна – сліпа пенсіонерка. Вона теж була змушена переселитися зі своєї старої квартири на четвертому поверсі у напівпідвальне приміщення, оскільки не вписувалась в радянську систему цінностей («буржуазні замашки мамзель Бруслевської, колишньої вихованки Інституту благородних дівиць і випускниці Вищих жіночих курсів, ніяк не відповідали революційним віянням молоді країни Рад» [1, с. 17]). Такою була реальність Клавки, і далеко не її одної, адже вона певною мірою може бути названа типовим персонажем 40-х років минулого століття. Для письменниці вона стала дуже вдалим типажем, оскільки співіснувала у кількох так званих «світах», кожен із яких її приваблював як «чужий» та поступово ставав «своїм».

Так, наприклад, світ її квартирки у напівпідвальному приміщенні видавався їй чимось чужим, стороннім, таким, що не давав заспокоєння, душевного затишку, відчуття безпеки. Натомість їй було значно комфортніше в середовищі мешканців РОЛІТу, де вона мала змогу через свої знайомства доторкнутись до кращого життя.

І все ж, така ідилія затишку і матеріальних благ у РОЛІТі теж була ілюзорною: квартири розподілялись «по заслугі», тож деяким приходилось якимось тіснитись, пробивати стіни чи ставити перегородки, створюючи таким чином нові кімнатки: «...Естер, звільняючи свою квартиру, придумала план, достойний Остапа Бендера: Льоня Вишеславський пробиває стіну між квартирами №1 і №2, і так квартира №1 з двокімнатної перетворюється на однокімнатну, туди селять Михайла Стельмаха. А Вишеславські тепер мають не одну кімнату, а дві» [1, с. 13]. Але все одно, такі умови кращі, ніж у простих людей тих часів.

Клавка насолоджується перебуванням серед поетів на роботі, а також у гостях в Єлизавети Петрівни у РОЛІТі, «де все було не так, як у світі назовні – суворому й невблаганному» [1, с. 16]. Жінка почуває себе «своєю»

серед цього творчого світу і намагається відсторонитись від думок, що її домівка насправді не тут: *«Це, по суті, був навіть не будинок, а «письменницьке село», де жили милі, начитані, інтелігентні люди, не те що в неї вдома у «підземеллі» – в напівпідвальному поверсі будинку по вулиці Чкалова, 45-в!»* [1, с. 16]. Ми бачимо невдоволеність героїні своїм становищем, але щоразу, коли вона повертається у своє «підземелля», відчутно, що вона все ж таки щиро піклується про своїх сусідів. При цьому не варто забувати, що Клавка дещо ідеалізувала письменницький світ, для неї він був чарівним, позбавленим сірої буденності. І коли на Пленумі сусід Єлизавети Петрівни Глухенький почав говорити, що не всі у РОЛІТі ведуть, так би мовити, «правильні» розмови, то це почало руйнувати її ілюзії, вона побачила, що навіть ті люди, які були поряд, вважались «своїми», можуть виявитися зовсім іншими: *«Вона сиділа і дивилася на цей зал, на цю сцену, і та ідилія, та картина української радянської літератури, тієї обожнюваної нею благородної інтелігентної спільноти – письменницької, політівської, ірпінської – розсипалася, як картковий будиночок. Її немов облили відром крижаної води. Їй хотілось провалитися крізь землю»* [1, с. 257].

Зовнішня ідилія письменницького буття підтримувалась у очах Клавки звичайними побутовими речами, які їй, простій секретарці, були недоступні: вдосталь їжі, різні смаколики, кришталевий посуд, гарна скатертина і стіл, за яким вечорами збираються сусіди, читають вірші, обговорюють плітки, розкладають пасьянси. Те, що було звичним для інших, ставало для неї якимось святковим банкетом: *«... хлібина, дві банки тушонки, бляшанка з оселедцем пряного посолу, горілка і знамениті мариновані маслюки Олечки – дружини Глухенького. Пильним оком Клавка визначила, що тушонка – не та, якою Єлизавету Петрівну забезпечує засекречений полковник, а з написом іноземною мовою. – О, так у вас тут бенкет на всю губу!»* [1, с. 62]. На противагу цьому в романі розповідається, як голодною і холодною зимою 1946-1947 років Клавці зі своїми сусідами доводилось підстрелювати голубів та горобців, щоб якось прогодувати себе.

Крім того, Бакланов, один із любовних інтересів героїні в романі, «підкупає» її саме своїм достатком і подарунками: *«Посередині кімнати стояв величезний букет гвоздик (до речі, у вазочці Арона Мойсейовича), а поряд – дерев'яний ящик зі свіжими яблуками в тирсі»* [1, с. 112]. Ця лінія, ймовірно, введена у твір з метою висвітлити химерність ідилії та стабільності письменницького світу. Клавка постійно відчуває з ним свою другорядність і залежність, хоча не знає, як правильно дати цьому раду. Від самого початку його залицянь жінка не може повірити, що сам завідувач Відділу пропаганди може водитися з якоюсь простою друкаркою. І їй важко

звикнутися з думкою, що, можливо, це й непогано бути коханкою такого чоловіка, бо вона для нього ніколи не зможе стати «своєю», буде відчувати себе не на своєму місці. Навіть ресторан «Динамо», до якого її запросив Бакланов, здавався їй якимось дивним, вона ніяк не могла розслабитись і отримувати задоволення від частування. Занадто вся ця атмосфера для неї була чужою: біла, накрохмалена скатертина, вазочка з гвоздичкою та серветниця у вигляді лебедя на ньому; «у двох бокалах, поставлених один навпроти одного, стирчали складені й запросовані «квіточкою» полотняні серветки – також бездоганно білі й накрохмалені. <...> Тарілочки були фірмові: на них у вигляді дніпровської хвилі було вимальовано блакитною і золотою емаллю слово «Динамо» [1, с. 261], – все було іншим, чужим. Клавці навіть важко було щось замовити, бо вона ніколи не відвідувала такі місця, а тому вона вибрала шампанське навмання, не знаючи, в чому відмінність солодкого від сухого; взяла котлету по-київськи, бо такої ще ніколи не куштувала. Тому, відповідно, настрої жінки, та ще й після важкого робочого дня, був зовсім не романтичним, і пропозиція одружитися з боку прихильника теж здавалася невчасною, не такою, як у дівочих мріях.

У громадському житті матеріальні нестатки Клавки зовсім не впливали на її статус. Через її руки як секретарки проходило багато документів, тому вона була в курсі всього, що коїлося в літературному світі тих часів, бо «у спілчанській приймальні на машиністку не звертали ніякогісінької уваги, вона була «порожнім місцем», і в такий спосіб дуже зручно було отримувати новини з перших вуст» [1, с. 10]. Вона заздалегідь знала, кого хвалитимуть, а чію творчість критикуватимуть на засіданні. Так, вона могла ділитися певною інформацією, але ми бачимо, що вона не в силах нічого вирішити чи змінити. І коли жінка в кабінеті Бакланова набирала текст під його диктовку, вона розуміла, як усе це неправильно, але була безсила у цій ситуації. Узагалі, як зауважує Н. Криницька, у творі представлена інтелігенція середнього гатунку, яка приймає установки радянських часів і, навіть збентежена невиправданою критикою та цькуванням колег-літераторів, не проймається «праведним гнівом» [2]. Так що навіть деяка причетність до так званого «вищого кола» нічого Клавці, по суті, не давала. Та вона довго намагалася себе запевнити, що Олександр Сергійович не може бути тим самим страшним чоловіком, працівником ЦК, який нищить письменників і який був «трунарем української радянської літератури».

Навіть у секретарських колах відчувалось розшарування. Так, поруч із секретаркою Бакланова Віолеттою Ромуальдівною Клавка відчувала себе нікчемною, мізерною істотою: «Секретарка Бакланова скорчила незадоволену міну, зайшла до кабінету і за півхвилини запросила туди

Клавку, змірявши її оцінювальним поглядом – з ніг до голови. <...> Секретарка Бакланова тримала спину прямо, була вдягнена у дорогий вовняний костюм, у нові черевики зі шнурочками і з «халою» на голові. Секретарка Голови Спілки письменників України не могла претендувати на такий шикарний вигляд. Вона була вбрана в синє штапельне платтячко з білим, власноруч вив'язаним гачком комірцем, у старих, але приведених в порядок позавчора на Євбазі Гречанкою черевиках, а от на голові у неї була значно модніша зачіска – «Вікторі Ролз» [1, с. 100]. Навіть ім'я, яке вибрала М. Гримич для секретарки Бакланова і яке Клавці було так важко запам'ятати, явно виділяє її і підносить над головною героїнею роману.

Взагалі М. Гримич дуже часто звертає увагу на одяг Клавки та її вигляд в цілому. На перший день Пленуму жінка зробила, все, що було в її силах, щоб виглядати якнайкраще, адже це дуже важлива подія для Спілки письменників: «Клавка вдяглася урочисто: чорний низ, білий верх. Блузку їй на день народження подарувала Єлизавета Петрівна. Вона була з тонкого батисту з дрібними рюшиками на шиї і на рукавах, а посередині мала рясний ряд перламутрових гудзичків. Клавці довелося прасувати її дуже довго, розправляючи кожну складочку. Черевики дядь-Гаврило сяк-так їй наваксував» [1, с. 197]. Далі неодноразово на одяг Клавки потрапляють плями: то від чорнил, що дуже її засоромило, коли помітила, у я кому вигляді предстала у приймальні працівника ЦК («Клавка глянула собі на груди... От сором! Крім рукава, ще й тут пляма від друкарської стрічки! Це ж вона перед ним... І перед «мадам халою»... в такому вигляді!.. Жак!» [1, с. 217]), то масні, що, знову ж таки, помічає Бакланов («Увіткнула виделку і... от зараза! З неї бризнуло масло! Клавка почала поспішно промокати серветками масні плями на своєму синьому штапелевому платтячку. – Виробнича травма? – пожартував у неї за спиною Олександр Сергійович» [1, с. 265]). Так авторка демонструє деяку незграбність дівчини, яка не належить до вищого кола, хоча намагається адаптуватися, посісти там своє місце.

Наприклад, ще за першої зустрічі Бакланов відзначив парфуми Клавки, що дісталися їй ще від матері, дивом збережені у комоді, а значить вони не дешеві. І коли вона потім забула надушитися, це дуже її занепокоїло, немовби без них вона перестане бути «своєю» в компанії Олександра Сергійовича: «Перед дверима його приймальні вона на хвилику зупинилася, поправила зачіску, заправила блузку у спідницю... От розтелена! А «Белая ночь»? Як це вона забула сьогодні надушитися?» [1, с. 211]. Важко не помітити, як Клавка постійно себе карає за різні промахи перед людьми, значно вищими за неї за статусом, однак коли жінка поряд із

письменниками, у звичному для неї середовищі, вона відчуває себе зібраною, хоча і для них вона не може бути повністю «своєю».

Дуже важливим моментом для становлення героїні була поїздка на вихідні в Ірпінь на дачу подружжя Сіробабів, що знаходилась неподалік від Будинку творчості. Хоча вона спілкувалася з письменниками і до цього, але згадана поїздка була для неї якоюсь дивовижною, ніби честь побувати в такій інтимній близькості до видатних людей. Крім цього під час цієї поїздки Неля попросила Клавку прочитати та дати свою оцінку новому роману Юрія Яновського «Жива вода», який вона сама начебто не встигла переглянути. Який же був подив дівчини, коли вона дізналася, що насправді твір письменниці все ж таки прочитала, їй просто було цікава думка секретарки. Таким чином, Клавка відчула себе «своєю» в колі людей, на яких дивилася, як на небожителів, і головне – яких поважала.

Треба зазначити, що Сіробаби теж не одразу вписалися у письменницьке середовище. У творі згадується, що мешканці РОЛІТу дивувалися, *«як у дуже посереднього та й недолюблюваного редакторами Павла Миновича Сіробаби зростає матеріальний добробут: адже він аж ніяк не міг похвалитися хорошими гонорарами»* [1, с. 133]. І цього вони досягли завдяки тому, що Неля вміла «крутитися», щось діставати, перепродувати, робити все, щоб забезпечити спокій і стабільність своєї родини. Наприклад, на Вінниччині, на батьківщині чоловіка, вона збрала у господарів сушку з груш і яблук, найняла підводу і *«по морозу дісталася Москви, там оселилася в смердючій кімнатці колгоспного ринку, де, крім неї, жило ще восьмеро бабів. Два місяці вона простояла на базарі, захворіла на бронхіт, змарніла, але привезла додому машину, а крім того, щедро поділилася заробітком з односельцями чоловіка»* [1, с. 133].

Важливим фактором для визначення «своїї»/«чужої» людини є у твоорі й мова. Наприклад, поки компанія їхала до Ірпіня, Єлизавета Петрівна розмірковувала про те, як вона сама перейшла з російської на українську мову. Вона не знає, коли саме сталася її «українізація», бо жодних особливих почуттів під час навчання у школі українська в неї не викликала. І вона приходить до висновку, що так на неї вплинув цей письменницький колектив, зі своєю незрівнянною та самотньою атмосферою: *«Щоб бути часткою цієї спільноти – київської, політівської письменницької спільноти, – тобі насує бути україномовним...»* [1, с. 165]. Так, їй було не обов'язково писати українською мовою, але вона відчувала, що саме завдяки цій мові вона буде «своєю» в літературних колах. Важливо, що цей фактор переходу зі статусу «чужинця» у статус «свого» в романі якісно відмінний, адже Єлизавета Петрівна не пересилює себе (як, наприклад, Клавка в любовних стосунках), щоб стати частиною спільноти,

це стається саме собою, органічно. Далі з тексту ми дізнаємося, що причиною невпевненості Єлизавети Петрівни була не тільки російська мова, а й місце народження, як вона каже, – «занюхана робітничка слобідка», а не село, де люди живуть у мазанках, і не «в садку вишневому коло хати», де «хрущі над вишнями гудуть» [1, с. 166]. Вона вважає, що такі люди, як вона, теж заслуговують на свою літературу, яка не менш гарна, ніж те, що пишуть інші письменники.

Візуально результати дослідження можна представити таким чином:



Отже, в романі М. Гримич «Клавка» письменницький світ виступає одночасно в двох категоріях. Для головної героїні він, з одного боку, є «своїм», знайомим, цікавим, комфортним для існування, але з іншого боку – постійно дає їй зрозуміти свою «чужість» в ньому, окремішність. Це проявляється як на рівні матеріальному, побутовому, так і на рівні стосунків між людьми. Головною ознакою є хисткість і непевність цього інтелігентського світу радянських часів, коли грань між «своїм/чужим» є дуже тонкою.

Література

1. Гримич М. Клавка : роман. Київ : Нора-Друк, 2019. 336 с.
2. Криницька Н. «Клавка»: любов і боротьба радянської секретарки Спілки письменників. URL : <https://www.bbc.com/ukrainian/features-50265717>.

РЕЦЕНЗІЇ. ОГЛЯДИ. ПУБЛІЦИСТИКА

РЕЦЕНЗІЯ НА КНИГУ ДЕНІЕЛА КІЗА «ТАЄМНИЧА ІСТОРІЯ БІЛЛІ МІЛЛІГАНА»

*Кіз Д. Таємнича історія Біллі Міллігана : роман / переклад з англ. О. Стусенко.
Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2016. 512 с.*

Деніел Кіз – американський письменник, твори якого не залишать байдужим навіть найвимогливішого читача. «Квіти для Елджернона», «Доторк», «П'ята Саллі», «Таємнича історія Біллі Міллігана» та багато інших вражають майстерністю автора, його вмінням проникнути до найпотаємніших закутків людської душі. Роман «Таємнича історія Біллі Міллігана» – відвертий, із захопливим динамічним сюжетом, глибокими і переконливими характерами. Сюжет твору, на перший погляд, фантастичний, але насправді заснований на реальних подіях і пов'язаний з конкретною особою – Біллі Мілліганом, першим злочинцем із множинним розщепленням свідомості, якого було виправдано у суді.

Композиційно твір складається з трьох книг, епілогу, післямови і приміток письменника. На початку роману автор зазначає відомості про всі 24 особистості, які живуть у підсвідомості Біллі Міллігана. Цікавим є той факт, що сам письменник особисто мав розмову з Мілліганом, а також з тими людьми, які так чи інакше були причетні до цієї історії.

Деніелу Кізу вдалося передати всю палітру почуттів і емоцій кожної з 24 особистостей Біллі. Неодноразово гвалтований і принижений вітчимою із раннього дитинства, Біллі не зміг самотужки впоратися з таким моральним і фізичним приниженням. Згодом у його свідомості з'являються особистості, які оберігають хлопця від зовнішнього світу, або, навпаки, наражають Біллі на небезпеку: Рейджен завжди готовий дати відсіч будь-кому, хто його образить, має неймовірну фізичну силу; є маленький хлопчик Денні, який приймає на себе біль Біллі; Філіп, бандит, який неодноразово скоював дрібні злочини; Ейпріл, яка виношує план помсти вітчимові Біллі та багато інших образів, кожний з яких виконує певні функції. Всі вони намагаються приспати Біллі, саме тому, коли він прокидається (стає в якісь моменти самим собою), то нічого не пам'ятає. Так сталося і того разу, коли один, точніше одна з особистостей хлопця, пограбувала і згвалтувала дівчат. Суспільство розділилося на два табори: одні вважали, що Біллі симулює множинну розщепленість і його треба судити як справжнісінького

злочинця, інші – що Біллі психічно хворий, а отже, неосудний і потребує тривалого лікування у відповідних закладах.

Часопростір роману розгалужений, письменник вдається до конкретизації дат і років. Перша книга починається деталізацією місця і часу: «У суботу, 22 жовтня 1977 року, Джон Клеберг, керівник департаменту поліції при Університеті штату Огайо, наказав узяти під посилену охорону медичний корпус університету і прилеглу місцевість» [1, с. 9]. Такі посилені заходи безпеки пов'язані з тим, що за останній тиждень невідомий вдруге викрав зі студентського містечка дівчину. Перша книга роману («Буремні часи») присвячена здебільшого розслідуванню, роботі поліції. Так читач поступово дізнається хто такий Біллі Мілліган. У другій книзі («Становлення учителя») читач дізнається про дитинство Біллі, про ті події, які призвели до катастрофічних подій у його житті і житті багатьох людей, з якими Міллігану довелося зустрітись. Автор починає відлік від самого народження Біллі: «Дороті Сендз пригадувала, як у березні 1955 року тримала на руках своє одномісячне немовля, якому шойно дали ліки...» [1, с. 175]. У той момент він ледве не помер, але все обійшлося «Біллі вижив. У перший рік свого життя він майже не вилазив із різних шпиталів у Маямі» [1, с. 177]. Життя Біллі було сповнене нещасть, прикрощів, пов'язаних з його сім'єю. Так поступово читач дізнається про те, що могло бути поштовхом до розщеплення особистості Біллі, починає розуміти мотивацію його вчинків. Деніел Кіз зосереджує увагу на внутрішньому конфлікті, акцентуючи увагу на моментах, коли почали з'являтися інші особистості і що вони собою являли. Так, наприклад, читач дізнається про Джейсона: «Сцени влаштовував Джейсон. Він був своєрідним «вентилем», який, репетуючи на все горло, міг зняти зайве емоційне напруження. Зазвичай він був тихим і сором'язливим хлопчиною, аж поки не виникала нагальна потреба випустити пару. Саме Джейсона щоразу мусили ізолювати в палаті з м'якими стінами.

Він з'явився, коли Біллі було вісім років» [1, с. 216]. Письменник пояснює і аргументує поведінку кожної з особистостей Біллі, кожна з яких має свій характер, уподобання, вади чи чесноти. Цікавими є діалоги особистостей, через які розкриваються мотиви вчинків чи поведінки.

Третя книга («По той бік божевілья») роману повертає читача до дорослого Біллі, який уже встиг скоїти багато злочинів. І знову автор починає книгу з деталізації часу: «У перші тижні 1979 року письменник часто навідував Біллі Міллігана в Афіньському центрі психічного здоров'я» [1, с. 399].

Роман Деніела Кіза – це не лише неймовірна історія однієї людини. Це історія про загадки психіки індивіда, про таємний і досі не розгаданий на сто відсотків процес, що відбувається на підсвідомому рівні, про те, як певні події можуть спричинити жахливі наслідки для особистості. І у реальній історії, і в книзі немає остаточної правильної відповіді на питання. Але у примітках автор зауважує, що наукові дослідження щодо значення дивної електроенцефалограми Біллі Міллігана пролили світло: під час експерименту з групою здорових людей і тих, що мають синдром множинної особистості, виявилось, що «у здорових індивідів і їхніх вигаданих внутрішніх «я» не спостерігалось помітної різниці в активності мозкових хвиль, проте різні альтер-его пацієнтів із синдромом множинної особистості продемонстрували суттєві відмінності як від стрижневої особистості, так і одне від одного» [1, с. 507].

Література

1. Кіз Д. Таємнича історія Біллі Міллігана : роман / переклад з англ. О. Стусенко. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2016. 512 с.

Тетяна Шарова

ПОДОРОЖ ЗА ЩАСТЯМ, АБО ОЧИЩЕННЯ ДУШІ ДОРОГОЮ СВЯТОГО ЯКОВА

*Дзвінка Матіяш. Дорога Святого Якова. Львів : Видавництво Старого
Лева. 2017. 227 с.*

Київ – Каміно-де-Сантьяго – це шлях, який долають герої у творі Дзвінки Матіяш «Дорога Святого Якова». Хто ніколи не подорожував з наплічником на спині, тому буде дуже важко розуміти героїв, які упродовж твору долають 900 км пішки. Особливо не зрозумілим буде твір тим людям, хто звик до комфорту та максимальних зручностей у побуті. Головні герої твору досягають мису Фіністерра, тобто, за словами авторки твору, Кінця Землі.

Дзвінка Матіяш представила читачам автобіографічний твір, який доповнила художніми деталями, вигаданими історіями. З твору зрозуміло, що сімейне подружжя вирушають у пішу подорож дорогою Святого Якова. Вони обов'язково повинні пройти цей шлях. Тільки тоді вони будуть

вважатися справжніми паломниками та зможуть очиститись. З твору зрозуміло, що цей шлях долають не лише вони. У творі Дзвінка не називає своє ім'я, натомість постійно згадує ім'я свого чоловіка Євгена, який увесь шлях знаходиться з нею та допомагає здолати досить важкий іноді маршрут. Дзвінка присвячує твір «Дорога Святого Якова» своєму чоловікові Євгену, якого палко любить та за сюжетом твору подорожує із ним, тобто переповідає реальні події, які відбулися з ними у 2014 році.

Композиційно твір вибудовано досить цікаво. Авторка веде мову то від власного імені, то від імені чоловіка чи інших героїв твору. Уся розповідь побудована на коротких історіях, які траплялися на дорозі з героями. Частково історії розповідає сама авторка, а деякі ведуться від імені її чоловіка. Події у творі починаються 30 жовтня у Віністерра-Сантьяго-де-Компостела. Авторка на початку твору говорить про те, що «Дорога Святого Якова не має кінця. Вона веде далі, ніж далеко» [1, с. 7]. Справді, читаючи твір, складається враження, що так подорожувати можна все життя і ця дорога не має кінця: «Паломник, який розпочинає паломництво, ще не знає, що початок дороги вже містить у собі ті завершення» [1, с. 10].

За композицією твору Дзвінка Матіяш у заголовку розділу чи окремого з оповідання-історії виносить назву населеного пункту, куди крокують паломники та обов'язково вказує кількість кілометрів, які вони здолали між попереднім населеним пунктом та місцем призначення наприклад, Сан-Жан-П'є-де-Пор-Рожеваль (27 км) [1, с. 10], чи Ларрасоанья-Бурлата (13,2 км) [1, с. 20], і так цей шлях сягає 900 км – 42 населені пункти Іспанії. Слід зазначити, що кожна історія в назві має місце відправки ті місце призначення. Серед різноманітних населених пунктів Іспанії були й такі, де Дзвінка почувалася досить добре, наче вже там колись перебувала (рис. 1).

З представленого графіку можемо констатувати той факт, що головні герої твору щоденно долали різну кількість кілометрів, що було спричинено різноманітними факторами: погодними умовами, настроєм, а також зустрічними особами, що підтримували розмов під час пішого походу. На графіку представлені населені пункти та кількість кілометрів, які долали учасники подорожі з урахуванням одного дня упродовж подорожі. Так, наприклад, максимально герої подолали відстань від Бурлати до Зарігі, що становить 36 км. Натомість мінімальною відстанню, які пройшли наші паломники вважається маршрут від Монте до Госо до Сантьяго-де-Компостела – 4,5 км.

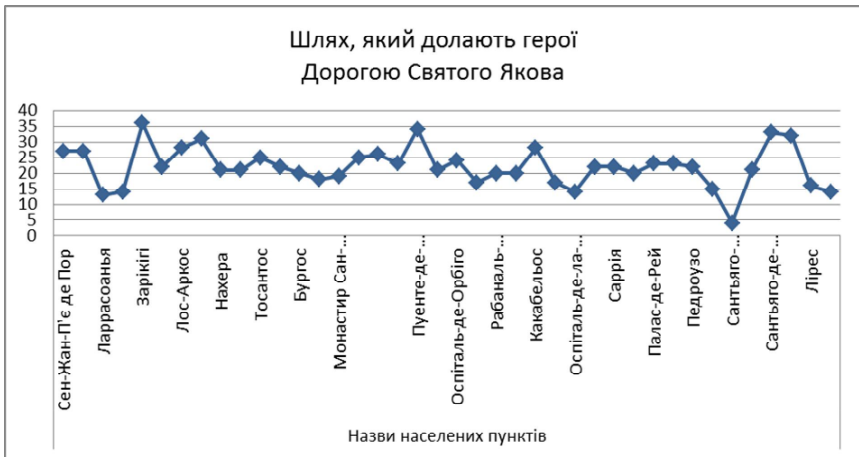


Рис. 1 Шлях, який долають герої Дорогою Святого Якова

Усередньому за день наші головні герої долали приблизно 15-20 км. На своєму досить довгому шляху подорожі з наплічниками (34 дні) головні герої зустрічали різних людей: літніх жінок, молодих дівчат та хлопців, сім'ї з дітьми. Усі вони мали на меті пройти дорогою Святого Якова.

У творі Дзвінки Матіяш «Дорога Святого Якова» відчувається навмисне подання авторкою теми художньої інклюзії. Так, наприклад, згадується хвора дівчинка Олеся, яка, хворіє онкологічним захворюванням: «Уголок кажу, що так і має бути, що хвороба відступає і що я пам'ятаю про Олеся та щодня про неї згадую. Що вона весь час мене супроводжує – маленька мужня дівчинка» [1, с. 52].

Також вплетенням в канву сюжету є той факт, що в притулку наших головних героїв зустрічали люди з фізичними вадами (дауни), слова яких не міг ніхто розібрати: «Притулок, який нам порадили, зветься «Анфас»... У цьому притулку паломників зустрічають люди з особливими потребами «До нас усміхається молода дівчинка із синдромом Дауна» [1, с. 29–30]. Ще одна зустріч читача із подібною героїнею вже майже наприкінці твору, коли Дзвінка згадує Олю – молоду жінку із синдромом Дауна: «Коли я вперше побачила Ольгу, подумала, що їй років шістнадцять. Потім зрозуміла, що їй більше. Виявилося, що Ользі двадцять шість років» [1, с. 164]. Також авторка згадує сліпих людей та співчуває їм: «Свята Лючіє, у храмі якої ми зараз перебуваємо, особливо піклується вбогими, блудниками, що розкаялися, сліпими» [1, с. 187].

Авторка обрала для свого твору пору року осінь. Ми розуміємо, що в осінні дні, як правило йдуть часто дощі. Так і на сторінках твору Дзвінка наголошує, наскільки головним героям важко долати шлях дорогою Святого Якова через вітер та дощ. Письменниця подає образ дощу як певний символ осені, яким наші герої насолоджуються. Вона не приховує той факт, що гуляти під дощем, проходячи такий шлях навіть досить корисно для усвідомлення важкості та складнощів життя.

Зупиняючись кожного разу в нових притулках, паломники чекали на спільну вечерю, під час якої або абсолютно мовчали через значну втому, або активно спілкувались щодо подоланого маршруту. Усюди на шляху паломників супроводжували символи, пам'ятники, знаки, що значно полегшувало їхній шлях. Бо саме тут на Дорозі святого Якова був час, аби розтлумачити усі секрети життя та зануритись у філософію, мистецтво та релігію.

У повісті Дзвінки Матіяш «Дорога святого Якова» мають місце іспанські назви міст, страв. Це додає українському творові світового значення, оскільки, не кожен український читач може за допомогою художнього твору ознайомитись із такими особливостями. Образ собаки, океану, вітру, дощу, гір, лісу, водойм – це ті образи, які додають сил нашим героям та дозволяють подолати шлях в 900 км.

У кінці твору ми розуміємо, що авторка показує нам те, що наприкінці буде початок. Так, цією дорогою Святого Якова бажано пройти хоча б один раз, але ж ніхто не говорить, що не можна ще раз долати цей маршрут. Твір призначений для дорослої аудиторії. Можливо, після прочитання він буде спонукати деяких людей повторити маршрут Дзвінки та очиститись від думок, які постійно напружують, налаштовують на негативне сприйняття дійсності.

Твір спонукає замислитися над смыслом буття та цінувати кожен прожити хвилину, радіти кожному дню посміхаючись та насолоджуючись прекрасною, унікальною можливістю – жити!

Література

1. Дзвінка Матіяш. Дорога Святого Якова. Львів: Видавництво Старого Лева. 2017. 227 с.

Наукове видання

УКРАЇНСЬКІ СТУДІЇ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ КОНТЕКСТІ

Випуск 3

Збірник наукових праць

Головний редактор	Шарова Т.М.
Відповідальний секретар	Землянська А.В.
Технічний редактор	Шаров С.В.

Підписано до друку 12.04.2021 р. Формат 60x86/16. Папір офсетний.
Друк цифровий. Гарнітура Times New Roman.
Умов. друк. арк. 22,49. Тираж 100 примірників. Замовлення № 3478.

Надруковано ФО-П Однорог Т. В.
72313, м. Мелітополь, вул. Героїв Сталінграда, 3а, тел. (098) 243 96 51
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до
Державного реєстру видавництв, виробників і розповсюджувачів видавничої продукції
від 29.01.2013 р. серія ДК № 4477

